

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Escola de Música – Programa de Pós-Graduação em Música

Huayma Yepun Tulian Labiano

**La técnica y el método de Abel Carlevaro: una propuesta de revisión y ordenamiento del Cuaderno N°4 de la Serie Didáctica para Guitarra**

Belo Horizonte  
2020

Huayma Yepun Tulian Labiano

**La técnica y el método de Abel Carlevaro: una propuesta de revisión y ordenamiento del Cuaderno N°4 de la Serie Didáctica para Guitarra**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Campolina

Belo Horizonte  
2020

T917t

Tulian Labiano, Huayma Yepun.

La técnica y el método de Abel Carlevaro [manuscrito]: una propuesta de revisión y ordenamiento del Cuaderno Nº4 de la Serie Didáctica para Guitarra / Huayma Yepun Tulian Labiano. - 2020. 152 f., enc.; il. + 1 DVD.

Orientador: Eduardo Campolina.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música para violão. 3. Carlevaro, Abel, 1916-2001. 4. Violão - Métodos. I. Loureiro, Eduardo Campolina Vianna, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Huayma Yepun Tulian Labiano**, em 17 de dezembro de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Daniel Wolff  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Araujo de Paula, Professor do Magistério Superior**, em 17/12/2020, às 18:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Campolina Vianna Loureiro, Professor do Magistério Superior**, em 21/12/2020, às 12:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Wolff, Usuário Externo**, em 05/01/2021, às 20:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0483561** e o código CRC **7236239A**.

## AGRADECIMIENTOS

A mi orientador Eduardo Campolina, por el constante apoyo artístico, académico y humano.

A mi mamá, por todo.

A mi papá y a mi tío, que de cierta forma siempre están presentes.

A Beatriz Loubet, por su increíble generosidad y por ayudarme siempre.

A Selva Tulian y Beatriz Labiano por estar siempre.

A Camilla Silva, por el compañerismo y por la ayuda.

A Sebastián Barroso, por la hermandad.

A mis colegas.

A mis amigos.

A CAPES, por financiar mis estudios.

## RESUMO

Abel Carlevaro es considerado un referente en el mundo de la guitarra; su actividad como pedagogo, concertista y compositor ha significado un aporte sustancial para muchas generaciones de guitarristas. Sus escritos teórico-prácticos, que abordan la técnica instrumental, representan una contribución fundamental para la guitarra contemporánea. Esta producción consta de cuatro cuadernos de ejercicios que conforman la *Serie Didáctica* (CARLEVARO, 1972-1973) y el libro teórico *Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental* (CARLEVARO, 1978). Luego del estudio profundo de estos trabajos es posible observar que algunos aspectos no se encuentran del todo resueltos. De esta observación surge la pregunta que guía y estructura este trabajo: ¿cómo se podría revisar y perfeccionar el planteo técnico que realiza Carlevaro a través de su método? Para afrontar esta pregunta se propone, en primer lugar, investigar el concepto “técnica” desde distintas perspectivas y revisar la historia de los métodos de guitarra; para reconocer las continuidades y rupturas que están presentes en el planteo técnico-didáctico de Carlevaro. En segundo lugar, se plantea estudiar puntualmente el método de Carlevaro. Aquí se identifican cuatro tipos de cuestiones/problemas presentes en la *Serie Didáctica* (falta de clasificación de los ejercicios según su tipología / falta de organización de los ejercicios según el nivel de dificultad / inconsistencia en las explicaciones escritas / ausencia de obras donde aplicar los ejercicios) y se proponen criterios definidos para abordar objetivamente cada uno. Finalmente, se realiza un análisis y reordenamiento del Cuaderno N°4 de la *Serie Didáctica*, según los criterios definidos anteriormente. El tratamiento de los cuatro tipos de cuestiones/problemas en este cuaderno permitió: clasificar tipológicamente 115 ejercicios y seleccionar sólo 69 como básicos (indispensables); ordenar en tres niveles de dificultad los considerados ejercicios básicos; identificar los puntos que deben ser aclarados en las explicaciones escritas; y finalmente, aplicar los ejercicios básicos a composiciones en forma de estudios simples.

Palabras clave: Técnica de guitarra. Métodos para guitarra. Abel Carlevaro. Serie Didáctica. Escuela de la guitarra – Exposición de la teoría instrumental.

## ABSTRACT

Abel Carlevaro is considered a reference in the classical guitar world; his activity as a pedagogue, performer and composer has influenced many generations of guitarists. His theoretical and practical writings, which deal with instrumental technique, represent a fundamental contribution to contemporary guitar. This production contains four exercise books - *Serie Didáctica* (CARLEVARO, 1972-1973) and the theoretical book *Escuela de la guitarra - Exposición de la teoría instrumental* (CARLEVARO, 1978). After the deep study of these works it is possible to observe that some aspects are not completely solved. From this observation the question that guides this work arises: How could the technical approach carried out by Carlevaro be revised and improved? In order to face this question, we propose, in the first place, to investigate the concept "technique" from different perspectives and to review the history of guitar methods; to recognize the continuities and ruptures that are present in Carlevaro's technical-didactic approach. In second place, it is proposed to study Carlevaro's method punctually. Here, four types of questions/problems present in the *Serie Didáctica* are identified (lack of classification of the exercises according to their typology / lack of organization of the exercises according to the level of difficulty / inconsistency in the written explanations / no works where to apply the exercises) and defined criteria are proposed to objectively approach each one. Finally, an analysis and reordering of *Cuaderno No. 4* of the *Serie Didáctica* is carried out, according to the criteria defined above. The treatment of the four types of questions/problems in this book allowed: to classify typologically 115 exercises and to select only 69 as basic (essential); to organize in three levels of difficulty those considered basic exercises; to identify the points that must be clarified in the written explanations; and finally, to apply the basic exercises to compositions in the form of simple studies.

Keywords: Guitar technique. Guitar methods. Abel Carlevaro. Serie Didáctica. Escuela de la Guitarra – Exposición de la teoría instrumental.

## LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1: ejemplos de cambio de posición (CALEVARO, 1973b)	54
Figura 2: ejemplo 1º p. 38 de la segunda parte (AGUADO, 1825)	61
Figura 3: lección 110 p. 38 de la segunda parte (AGUADO, 1825)	61
Figura 4: ligados utilísimos (ROCH, 1921a)	68
Figura 5: ligados simples ascendentes (CARLEVARO, 1973c)	68
Figura 6: ejemplo de ejercicio 58, Cuaderno N°4 (CARLEVARO, 1973c)	87
Figura 7: ejemplo de ejercicio 14, Cuaderno N°3 (CARLEVARO, 1973b)	89
Figura 8: ejemplo de ejercicio 23, Cuaderno N°3 (CARLEVARO, 1973b)	89
Figura 9: ejemplo de ejercicio 13, Cuaderno N°3 (CARLEVARO, 1973b)	111
Figura 10: Estudio 1 compuesto por Huayma Tulian	127
Figura 11: Estudio 2 compuesto por Huayma Tulian	128
Figura 12: Estudio 3 compuesto por Huayma Tulian	129
Figura 13: Estudio 4 compuesto por Huayma Tulian	130
Figura 14: Estudio 5 compuesto por Huayma Tulian	131

## LISTA DE TABELAS

Tabla 1: ordenamiento según el nivel de dificultad. 1ª parte del cuaderno N°4	107
Tabla 2: ordenamiento según el nivel de dificultad. 2ª parte del cuaderno N°4	110



## SUMARIO

<b>Introducción</b> .....	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>15</b>
<b>1. MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>15</b>
<b>1.1 Concepto de técnica a través de la filosofía occidental</b> .....	<b>17</b>
1.1.1 Orígenes pre platónicos del término techne.....	18
1.1.2 Pensamiento de Platón y Aristóteles sobre la techne.....	19
1.1.3 Siglo XX .....	25
1.1.3.1 Ortega y Gasset.....	27
1.1.3.2 Jacques Ellul (1912-1994).....	30
<b>1.2 Técnica instrumental</b> .....	<b>33</b>
1.2.1 Técnica: mecanismo, ejercicio, teoría, escuela. ....	35
1.2.2 La técnica como objetivo siempre móvil y cambiante en la historia. ....	41
1.2.3 La técnica en términos de productividad.....	43
1.2.4 Idea de técnica al servicio del arte .....	45
<b>1.3 Los métodos para guitarra</b> .....	<b>46</b>
1.3.1 Métodos del Renacimiento .....	47
1.3.2 Métodos del Barroco .....	51
1.3.3 Métodos Clásico – Románticos .....	55
1.3.3.1 Dionisio Aguado.....	56
1.3.3.1.1 Escuela de la Guitarra .....	57
1.3.3.1.2 Nuevo Método para Guitarra.....	61
1.3.3.2 Fernando Sor.....	63
1.3.4 Primera mitad del s. XX, la técnica de Tárrega .....	66
1.3.4.1 Pascual Roch.....	67
1.3.4.2 Emilio Pujol.....	69
1.3.5 Contribuciones del método de Carlevaro. ....	75
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>79</b>
<b>2. LA TÉCNICA Y EL MÉTODO DE CARLEVARO</b> .....	<b>79</b>
<b>2.1 La Serie Didáctica</b> .....	<b>80</b>
2.1.1 Identificación de las cuestiones/problemas generales.....	80
2.1.2 Categorías para el análisis y clasificación de los ejercicios .....	82
2.1.2.1 Clasificación tipológica .....	82

2.1.2.2 Clasificación según el nivel de dificultad.....	88
2.1.2.2.1 Criterios generales de orden fisiológico.....	90
2.1.3 Delimitación y metodología.....	94
<b>2.2 Análisis y reordenamiento del Cuaderno N° 4.....</b>	<b>95</b>
2.2.1 Estructura del Cuaderno. ....	96
2.2.2 Análisis y clasificación tipológica de los ejercicios. ....	97
2.2.2.1 Primera parte del Cuaderno N°4.....	98
2.2.2.1 Segunda parte del Cuaderno N°4.....	102
2.2.3 Ordenamiento según el nivel de dificultad de los ejercicios básicos. ....	105
2.2.3.1 Primera parte del Cuaderno N°4.....	105
2.2.3.2 Segunda parte del Cuaderno N°4.....	108
2.2.4 Explicación de los ejercicios básicos.....	111
2.2.4.1 La insuficiencia de las explicaciones.....	111
2.2.5 Aplicación de los Ejercicios básicos a composiciones. ....	125
<b>Consideraciones Finales.....</b>	<b>133</b>
<b>REFERENCIAS/BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>139</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>143</b>

## Introducción

La idea de realizar una investigación enfocada en la técnica y el método de Carlevaro surge de las diversas experiencias personales que se presentaron (y todavía se presentan) en mi proceso de formación como guitarrista. En primer lugar, en mis estudios de grado, desarrollados en la Universidad Nacional de Cuyo, manifesté un particular interés por el estudio de la técnica instrumental. El plan técnico propuesto en los distintos niveles de dicha carrera se basaba mayoritariamente en los ejercicios y conceptos desarrollados por Carlevaro. Esto significó para mí un contacto permanente y prolongado con este material. Como consecuencia de los años dedicados al estudio de la técnica durante la Licenciatura, decidí realizar en mi tesina de grado<sup>1</sup> un trabajo de investigación que se proponía crear composiciones en donde se emplearan los ejercicios de Carlevaro<sup>2</sup>. Además de estas experiencias, durante cuatro años formé parte del cuerpo docente de la Cátedra de Guitarra, en la Facultad de Artes y Diseño de la U.N.Cuyo, donde tenía a cargo la enseñanza de Técnica - Guitarra I, II, III y IV en la carrera de Licenciatura en Música Popular. Esta práctica me permitió experimentar el buen resultado que generan los conceptos técnicos de Carlevaro en los estudiantes. Finalmente, cuando tuve la posibilidad de continuar con mi formación académica en la UFMG, procuré reunir mis experiencias como estudiante y como docente para estudiar en profundidad el material técnico – didáctico que Carlevaro expone en sus libros; de esta última experiencia surge este trabajo.

Abel Carlevaro es considerado un referente en el mundo de la guitarra; su actividad como pedagogo, concertista y compositor ha significado un aporte sustancial para muchas generaciones de guitarristas. Sus escritos teórico-prácticos, que abordan la técnica instrumental, representan una contribución fundamental para la técnica de la guitarra contemporánea, han sido traducidos y editados en varios países, y son de consulta obligada en diversas partes del mundo.

La teoría instrumental de Carlevaro se encuentra expresada principalmente en sus dos libros teórico-prácticos: la *Serie Didáctica para guitarra* (CARLEVARO, 1972-1973) y *Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental* (CARLEVARO, 1978). La *Serie Didáctica* está constituida por cuatro cuadernos, donde se organiza el estudio por temas y se construye el trabajo técnico a través de un orden específico. Se presentan ejercicios prácticos que abordan distintos aspectos de la técnica, trabajando por separado las musculaturas

---

<sup>1</sup> Equivalente al trabajo de finalización de curso o TCC.

<sup>2</sup> Como fruto de ese trabajo se realizó la obra “Tres Estudios para Guitarra” (TULIAN, 2014) que forma parte del recital que acompaña la disertación.

específicas de cada mano y contemplando los diferentes roles que tienen en la práctica guitarrística. En el Cuaderno N°1 se presentan las escalas diatónicas, en el Cuaderno N°2 la técnica de la mano derecha y los dos últimos (Cuaderno N°3 y N°4) se enfocan en la mano izquierda.

El libro *Escuela de la guitarra - Exposición de la teoría instrumental* es un material teórico donde se presentan una serie de conceptos, estructurados de manera lógica, que ofrecen una explicación escrita a los diversos problemas que se hallan en la técnica del instrumento. En este libro se organiza el estudio por temas. Inicialmente, se plantea la importancia de entender la postura del cuerpo como sostén de la guitarra, lo que es absolutamente básico. En seguida, son trabajados aspectos técnicos de cada una de las manos por separado, y posteriormente en conjunto. También se encuentra una explicación detallada de los cuatro cuadernos de la *Serie Didáctica*, donde se describe la realización de los ejercicios y fórmulas.

A lo largo de los varios años de trabajo con dicho material, fue posible observar que algunos aspectos expuestos no parecían del todo resueltos, ciertos puntos como la organización del material y las explicaciones no lograban ser del todo claras en los diferentes libros. Los libros de Carlevaro, más allá de posicionarse como uno de los más importantes aportes para la técnica de la guitarra del siglo XX, todavía presentan lugares que precisan ser revisados y reflexionados. De esta observación, basada en nuestra experiencia personal, surge la pregunta que guía y estructura el eje de todo este trabajo: ¿cómo se podría revisar y perfeccionar el planteo técnico que realiza Carlevaro a través de su método? A partir de esta pregunta inicial se desprenden otras más específicas: ¿cuáles son los problemas que se presentan en los libros de Carlevaro? Y, en el caso que se puedan identificar los problemas ¿se podría ofrecer una solución convincente a los mismos? También surgen interrogantes de distinto orden: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de técnica? ¿Qué representa un método para guitarra?

Todas estas preguntas, que son las que conducen nuestro trabajo, plantean inquietudes que en esencia son pedagógicas, todas apuntan hacia el asunto de la transmisión de conocimientos a través del material confeccionado por Carlevaro. Para dar tratamiento a las cuestiones aquí planteadas, proponemos abordar el estudio del concepto de la técnica, revisar la historia de los métodos de guitarra y realizar un análisis crítico y profundo del material expuesto por Carlevaro en el Cuaderno N°4 de la *Serie Didáctica* (este sería nuestro primer paso para, en futuros trabajos, abordar los otros cuadernos y así revisar profundamente la *Serie Didáctica* en su totalidad). Creemos que trabajando estos tópicos podremos aproximarnos a algunas respuestas y así contribuir a la difusión de los conceptos del maestro uruguayo.

Para desarrollar el tema propuesto, resulta fundamental revisar trabajos que aborden el mismo objeto de estudio, se torna necesario observar cómo la producción de Carlevaro ha sido afrontada en otras investigaciones. Se pueden encontrar trabajos que exploran los aportes teórico-prácticos de Carlevaro a partir de distintas perspectivas: Alfredo Escande, profundiza sobre la vida de Carlevaro, su obra y los sucesos que influyeron en la creación de sus conceptos técnicos en diversos artículos y conferencias como *La Escuela de Carlevaro* (ESCANDE, 1996), *Abel Carlevaro y Heitor Villa-Lobos* (ESCANDE, 2002), *Treinta Años de “Escuela de la Guitarra”* (ESCANDE, 2009), y en sus libros *Abel Carlevaro – Un Nuevo Mundo en la Guitarra* (ESCANDE, 2005) y *Sor – Aguado – Carlevaro, Continuidades y Rupturas* (ESCANDE, 2005). Henriquez trabaja sobre el ordenamiento metodológico de los cuadernos de la Serie Didáctica en su tesina de grado *La Revolución Carlevaro* (HENRIQUEZ, 2006); Celso Del Neri investiga sobre las composiciones de Carlevaro y la influencia de los ejercicios técnicos en las mismas, en la tesis de doctorado *A técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro* (DEL NERI, 2015); Marcelo Pereira indaga en vida y obra de Carlevaro y aborda el libro *Escuela de la guitarra* en comparación a la escuela tradicional de técnica guitarrística en la disertación de maestría *A escola violonística de Abel Carlevaro* (PEREIRA, 2003). Además, se puede encontrar en la web gran cantidad de material audiovisual (con entrevistas, recitales y opiniones) de Carlevaro y sus principales discípulos directos, donde discuten las problemáticas del instrumento.

Se han elaborado también muchas investigaciones que utilizan los conceptos técnicos de Carlevaro como referencial teórico para el análisis de la técnica instrumental de diversas obras para guitarra. Por ejemplo, Cristina Cuitiño analiza técnicamente todas las sonatas para guitarra de Guastavino a través de la concepción técnica de Carlevaro en su tesis de maestría *La obra para guitarra de Carlos Guastavino. Criterios técnico-musicales para su interpretación* (2011). Todos los artículos, entrevistas e investigaciones antes citados, constituyen un material muy rico y amplio que será utilizado, sin dudas, como un referencial importante.

A pesar de la existencia de diversas investigaciones sobre Carlevaro, no se ha realizado aún un análisis crítico de la Serie Didáctica. Se puede observar que cuestiones fundamentales como la clasificación, el ordenamiento y la explicación escrita de los ejercicios no se presentan todavía enteramente resueltas. De esta manera, y retomando la pregunta inicial (¿cómo se podría revisar y perfeccionar el planteo técnico que realiza Carlevaro a través de su método?), surge el interés de analizar, clasificar y reordenar los ejercicios del Cuaderno N°4 de la *Serie Didáctica*, complementar y profundizar las explicaciones de los ejercicios allí contenidos, y

finalmente aplicar los ejercicios a nuevas composiciones en forma de estudios simples que aborden los distintos aspectos técnicos tratados por Carlevaro. Este último punto (la composición de estudios) deriva de la necesidad de afrontar los ejercicios desde una perspectiva diferente, con el fin de verlos en un contexto musical. Se puede observar que la aplicación musical de los ejercicios no fue un aspecto muy desarrollado en el método de Carlevaro. Si bien es verdad que Carlevaro publicó algunas piezas que exploran aspectos de su propuesta técnica: 5 Estudios (1975), 2 Estudios (1987), Estudios primarios I y II (1987) y 7 Ejercicios previos - 20 Microestudios (1992-2000); no lo hizo de modo sistemático o específico para cada tópico que se encuentra en los cuadernos, no lo hizo integrado a su planteo técnico. También publicó tres volúmenes de análisis de la técnica aplicada al repertorio guitarrístico (*Guitar Masterclasses Vol. I* (1985), *Vol. II* (1987) *Vol. III* (1988)) pero en este trabajo se presenta un análisis para resolver pasajes específicos, no se tratan sistemáticamente todos los ejercicios técnicos presentes en la *Serie Didáctica*. Finalmente, se cree que las fórmulas y ejercicios de la Serie Didáctica se prestan para una exploración musical a través de nuevas composiciones para guitarra, donde se puedan ejecutar estos ejercicios y fórmulas en un contexto de performance.

Entonces, este trabajo gira en torno a los conceptos técnicos que Carlevaro expresa en sus principales trabajos editados, haciendo foco en el Cuaderno N° 4 de la Serie Didáctica. La técnica y el método de Carlevaro son abordados desde distintas perspectivas, siempre poniendo en juego diversos puntos de vista; es decir, se exponen durante todo el trabajo conceptos filosóficos y aspectos históricos que permanecen continuamente en diálogo con las áreas de la didáctica y los procesos creativos.

La trayectoria trazada en este trabajo tiene un punto inicial, con abordajes teóricos amplios y temáticas generales que poco a poco se van refinando y dirigiendo hacia un análisis sumamente específico y detallado. Como consecuencia de este planteo se reconoce (y se advierte de antemano al lector), que la lectura de última parte de la presente disertación, donde se analizan en detalle los ejercicios y explicaciones del Cuaderno N°4, puede tornarse un tanto densa y compleja para quien no posea alguna experiencia previa con la guitarra y con ciertos conceptos de la técnica de Carlevaro

El Capítulo I - Marco Teórico, como su nombre lo indica, gira en torno a las ideas filosóficas, los antecedentes históricos, el contexto social y las consideraciones generales que se harán presentes durante todo el trabajo. Este Capítulo está dividido en tres grandes secciones: en la primera se aborda el concepto del vocablo ‘técnica’, se plantea aquí un abordaje basado en filósofos griegos y pensadores del siglo XX. En la segunda se trata el concepto de “técnica instrumental”, desde la perspectiva de algunos guitarristas que reflexionaron sobre esta

cuestión; y finalmente en la tercera, se realiza un breve repaso por la historia de los materiales didácticos para guitarra (y también los instrumentos que la antecedieron). En esta última parte se analizan algunos de los métodos más importantes para guitarra y se los compara con el de Carlevaro.

El Capítulo II se enfoca exclusivamente en la técnica de Carlevaro, aquí se encuentra el contenido dividido en dos grandes partes. En la primera se abordan 1) Los problemas generales que se encuentran en toda la *Serie Didáctica*; se identifican aquí cuatro tipos de problemas/cuestiones: a) la falta de clasificación de los ejercicios según su tipología, b) la falta de organización de los ejercicios según el nivel de dificultad, c) la falta de claridad de las explicaciones escritas y d) la ausencia de estudios donde aplicar los ejercicios. 2) Los criterios para abordar el material; se exponen dos tipos de categorías: por un lado, la que clasifica los ejercicios según su tipología, donde se propone clasificar los ejercicios en tres diferentes tipos (básicos, variaciones y secundarios) y por otro lado, la que clasifica los ejercicios según tres niveles de dificultad (denominados I, II y III en orden creciente). Y finalmente, 3) Se explica la metodología que se lleva a cabo para el análisis y reordenamiento del Cuaderno N°4. En la segunda parte del Capítulo II se aborda en profundidad el Cuaderno N°4, donde se realiza el análisis y reordenamiento del mismo, según las categorías definidas en parte anterior.

## CAPÍTULO 1

### 1. MARCO TEÓRICO

Resulta fundamental, en el comienzo de esta investigación, exponer los antecedentes históricos, el contexto social y las consideraciones teóricas que se harán presentes en todo este trabajo. Exponer estos aspectos implica indagar en otras áreas de conocimiento (más allá de la música) que poseen una compleja y extensa producción teórica. Por esto, es importante aclarar que esta sección no pretende profundizar ni esclarecer aspectos musicológicos, históricos o filosóficos, sino otorgar un marco teórico general (que se pueda complementar con la bibliografía consultada) con el fin de organizar las ideas y conceptos que sustentan este trabajo. El contenido de este Capítulo se divide en tres partes:

La primera, gira en torno a la idea que se tiene del vocablo ‘técnica’. Para trabajar el concepto de ‘técnica’ se plantea un abordaje basado en la filosofía occidental, y se realiza un breve repaso desde sus orígenes pasando por Platón y Aristóteles, hasta llegar a algunos pensadores del siglo XX. Para el desarrollo de este punto se toma como principal referencia la tesis de doctorado *A técnica e os processos criativos: Entre as artes visuais e a música* de Eduardo Campolina (2013), donde se reflexiona profundamente el tema. Se aborda aquí la técnica desde el punto de vista filosófico, con comentarios y relaciones sobre el tema central del presente trabajo - la técnica instrumental de Carlevaro.

En la segunda parte, para tratar la idea de “técnica instrumental”<sup>3</sup> (y sus derivados como, “teoría instrumental”, “escuela técnica”, “método”, entre otros) se toman las reflexiones de diversos músicos que se preocuparon con este tema. Se priorizan aquí las reflexiones de Carlevaro y algunos de sus más destacados discípulos. Las principales fuentes consultadas son *La escuela de la guitarra* (CARLEVARO, 1978), *Escuela razonada de la guitarra. Libro I* (PUJOL, 1956), *Técnica, mecanismo, aprendizaje* (FERNANDEZ, 2000) y *La Escuela de Carlevaro* (ESCANDE, 1996).

Finalmente, en la tercera parte, se aborda la “técnica guitarrística” analizando los métodos para guitarra que antecedieron al planteo de Carlevaro. Se realiza aquí un breve repaso por la historia de los materiales didácticos para guitarra barroca y vihuela, después se abordan los métodos más importantes del siglo XIX (Sor y Aguado) y finalmente, en el siglo XX, se

---

<sup>3</sup> El término “Técnica instrumental” se emplea cuando el concepto de “técnica” es utilizado por parte de músicos, en asociación a algún instrumento musical. Por otra parte, “técnica guitarrística” se utiliza cuando se aborda la práctica técnica en relación a la guitarra. Técnica instrumental y Técnica guitarrística son tratados respectivamente en los puntos 1.2 y 1.3 del presente capítulo.



analiza la “técnica de Tárrega” a través de los métodos de Pascual Roch y Emilio Pujol. Durante toda esta parte se desarrolla una comparación general entre los métodos analizados y los libros de Carlevaro (*Serie Didáctica* y *Escuela de la Guitarra – Exposición de la Teoría Instrumental*). Sobre el final, se mencionan los aportes de Abel Carlevaro, las continuidades y rupturas que están presentes en su material didáctico, y se agrega una pequeña exposición de Alfredo Escande sobre algunos de los aspectos contextuales presentes en la vida del maestro uruguayo.



### 1.1.1 Orígenes pre platónicos del término *techne*.

Campolina (2013), a través de diversos autores, asocia la raíz del término griego *techne* al trabajo o construcción con madera. Cita a Mitcham y Balansard que sitúan el origen del término en la raíz Indo-Europea *tekhn*, que significa, probablemente, trabajo con madera o carpintería, y lo asocian a los términos *tekton* (del griego), *taksan* y *taksati* (del sánscrito). Balansard (2001) agrega que el término *techne* de a poco se distanció del vocablo *tekton* (carpintero), adoptando usos y significados más amplios.

El origen literario del término se puede localizar, en el siglo VII a. c. en los poemas de Homero - *Ilíada* y *Odisea* - (BALANSARD, 2001 *apud* CAMPOLINA, 2013, p.9). Mismo en estas primeras apariciones, el término es empleado con una diversa cantidad de significados: “aparece como un concepto que determina una relación más compleja de lo que un simple hacer manufacturado inadvertido” (*op.cit.* p. 10); también es asociado a “una capacidad ligada a la astucia, que es utilizable en cuanto artimaña en el comportamiento y no en cuanto generadora de producto objetivo”; y además es ligado a “la capacidad de tocar la lira o a la astucia de Prometeo [...] Aparece aquí, en la referencia al tocador de lira, la primera conexión de la *techne* con la música”. (*op.cit.* p. 13)

Desde los primeros registros literarios del término en Homero, su significado se fue ampliando y ganando diversas derivaciones; por ejemplo: “Solón [poeta y estadista griego que vivió entre el s. VII y VI a. C.] usa el término *techne* apenas para referirse a las habilidades de Hephaistos. [...] Solón apunta seis tipos de *techne* distintas: la pesca, la agricultura, el trabajo con metal, la poesía, la medicina y la profecía” (*op.cit.* p. 13). Otro ejemplo interesante aparece en “Esquilo, dramaturgo griego del siglo V a. c., donde se encuentra el origen de la idea de *techne* a través de una perspectiva mitológica [...] El fuego [robado por Prometeo y entregado a los hombres] aparece, en este caso, como la imagen mitológica de *techne*” (*op.cit.* p. 14).

El mito de Prometeo trae ideas significativas que se tornan relevantes para este trabajo. Esquilo narra el sufrimiento de Prometeo, que ha sido encadenado por órdenes de Zeus, y es castigado y torturado por haber entregado a los hombres el secreto del fuego (que robó de Hephaistos). El fuego aquí simboliza la sabiduría, la generosidad. Por su parte, Prometeo es aquel que, trayendo a los hombres revelaciones de orden superior, los ilumina; el fuego robado, es en este caso la imagen mitológica de *techne*. Prometeo, además del fuego, entrega a los hombres otros secretos que revelan las habilidades para la construcción de casas y barcos; y la capacidad de protegerse de la intemperie. También entrega otras habilidades como capacidad de la curación y el secreto de la matemática y la escritura. (ESQUILO, 1995)

Se puede aquí, realizar una breve analogía interpretando la técnica instrumental como ese fuego que ilumina y trae claridad, en este caso, para abordar la guitarra. Esta visión mitológica de la técnica permite la asociación directa con la cuestión pedagógica, que es en esencia el foco de todo este trabajo: se puede pensar la técnica como la habilidad o la capacidad de tocar el instrumento; sin embargo, la técnica necesita ser transmitida, necesita ser enseñada por una entidad, en este caso un equivalente a Prometeo. El planteo técnico de Carlevaro se posiciona aquí como el medio que puede traer consigo esa iluminación para resolver los más diversos desafíos que impone la guitarra, pero es preciso aprender a utilizar esta herramienta, es preciso saber cómo abordarla. Carlevaro (en su rol de Prometeo) se preocupó con la transmisión de sus conceptos, pero se puede notar que la simple lectura de su obra didáctica no es lo suficientemente clara para entenderla en profundidad. Es aquí donde se presenta la inquietud y donde el presente trabajo pretende colaborar: se necesita realizar una revisión y reordenamiento del material para favorecer la transmisión del planteo técnico de Carlevaro, para contribuir con su enfoque didáctico.

En este abordaje pre platónico, se puede observar que, el término *techne* tiene diversas fluctuaciones de significado, pero también varios puntos en común entre las diferentes menciones. La capacidad de realizar una actividad manual que involucra un conocimiento específico está siempre presente en los distintos empleos del término, y lo que varía, generalmente es la profundidad, alcance o aplicación de esta capacidad. Sucede lo mismo con la idea de técnica instrumental, como se verá más adelante, también se encuentran diferentes abordajes, concepciones y razonamientos, pero todos interpretan la técnica instrumental como una actividad manual determinada y concreta, que envuelve diversos conocimientos sumamente específicos que necesitan ser trabajados en profundidad, y que como la *techne* griega, puede ser racionalmente comprendida y enseñada.

### **1.1.2 Pensamiento de Platón y Aristóteles sobre la *techne*.**

Se estudian aquí los dos filósofos que sentaron las bases de la filosofía occidental y que también abordaron, desde diferentes perspectivas, el término *techne*. Platón utilizó el término en relación a otros temas y como concepto para determinar o clasificar distintos asuntos, pero nunca lo abordó aisladamente. “Platón no se preocupa por definir *techne* de forma estricta y aislada, pero sí en discutir aspectos de la vida que se conectan de una forma o de otra a las funcionalidades sugeridas por el concepto” (CAMPOLINA, 2013, p. 17). Por otro lado,

Aristóteles sí se preocupa con el abordaje individual del término y “discrimina *techne* como una de las virtudes intelectuales, juntamente con el conocimiento (*episteme*), la prudencia o discernimiento (*phronesis*), la sabiduría (*sophia*) y el entendimiento (*nous*)” (op.cit. p. 18)

Al término *techne*, en sus orígenes griegos, se le pueden establecer una serie de derivaciones o asociaciones que amplían considerablemente la comprensión del concepto. En los escritos de Platón y Aristóteles se pueden identificar las relaciones *techne/episteme* (conocimiento), *techne/empeiria* (experiencia), *techne/logos* (racionalidad), *techne/poder*, *techne/akribea* (precisión), *techne/ergon* (objeto) y *techne/theia moira* (inspiración) (CAMPOLINA, 2013). Estas relaciones serán exploradas a continuación:

***Techne – episteme*** (conocimiento): en los escritos de Platón, *techne* y *episteme* aparecen en varias oportunidades como términos equivalentes, aunque no se encuentra una relación fija entre los dos términos. “A pesar de la relativa equivalencia, se torna difícil, sino imposible, fijar la relación *techne/episteme* en Platón” (op.cit. p. 18). Aunque *techne* y *episteme* “se mixturán, se refuerzan, muestran su interdependencia y al mismo tiempo se contradicen” (op.cit. p.19), se puede encontrar una clara distinción entre los dos términos: *techne* está siempre asociada a la producción de algo originado en la voluntad del hombre, algo que no tendría existencia propia por la acción de la naturaleza, es decir, *techne* no es un fin localizado en sí misma. Por otro lado, *episteme* sí, es un fin en sí misma ya que está direccionada a generar un discurso que demuestra con precisión aquello que existe objetivamente.

Por lo tanto, se puede decir que “*techne* es una forma de conocimiento al igual que *episteme*, pero que puede ser considerada inferior a esta última ya que trata de objetos que podrían nunca haber existido, si no fuese por la estricta dependencia de la acción del hombre” (op.cit. p.20). En relación al arte, Campolina cita a Aristóteles que afirma que ciencia o *episteme* “es el concepto de lo universal y necesario” y el arte o *techne* “tiene como materia lo que es del orden de lo posible” (CAMPOLINA, 2013, p. 20 *apud*. Aristóteles).

Entonces, tanto para Platón como para Aristóteles la música es *techne*, la música es creada por voluntad del hombre con una específica virtud intelectual. Se puede observar que, en sus orígenes, el término *techne* es mucho más amplio en relación a cómo es considerado actualmente; el término *techne* en este sentido encuentra su equivalente en el vocablo “arte” en la cultura occidental, vocablo que proviene del término latino *Ars* (tal vez estos distintos orígenes de las palabras y su utilización a lo largo del tiempo son la raíz de esta cuestión). Por otra parte, actualmente se entiende la técnica como sólo un elemento dentro de la actividad musical, como un elemento o un medio para el arte; esta es una concepción bastante más restricta.

Esta cuestión trae dos planteos posibles; por un lado, la técnica como concepto amplio (como arte) recuerda la pregunta apuntada anteriormente: ¿un instrumentista dotado de técnica es simplemente quien toca sin cometer errores? Desde esta perspectiva, una posible respuesta podría afirmar que *ser técnico* no solo sería tener profundo dominio de todos los diversos oficios que constituyen el arte, sino que además involucraría un compromiso con la expresividad, creatividad y otros aspectos complejos que constituyen la actividad artística; “ser técnico” sería equivalente a “ser artista”.

El segundo planteo que se presenta, es que el pensamiento de Aristóteles y Platón se puede encontrar como una limitación para nuestro trabajo, ya que conciben la música toda como una *techne* (como un arte); mientras que desde nuestro enfoque, se aborda la técnica en referencia a los movimientos, a lo puramente mecánico, que es sólo un aspecto dentro de la práctica musical. El abordaje de estos filósofos coloca la música (y el arte en general) como una actividad indivisible, la coloca en una categoría cerrada que no deja mucho lugar para analizar la cantidad y complejidad de factores y derivaciones que envuelve la actividad musical. Desde esta perspectiva, se torna difícil realizar un paralelismo entre *techne* y técnica instrumental, ya que en este trabajo la técnica es considerada uno de los tantos factores que entran en juego en la actividad artística.

***Techne – empeiria*** (experiencia) – ***logos*** (raciocinio): en la relación *techne/empeiria* prevalece la oposición. El término *techne* está ligado necesariamente al tratamiento profundo de las cosas, mientras que *empeiria* es una adquisición experimental, rutinaria y/o superficial. El relato de Sócrates (a través de Platón), cuando compara la gimnasia y la cosmética, puede servir como ejemplo de lo apuntado: ambas disciplinas están ligadas al desarrollo de la belleza del cuerpo, pero la cosmética genera una impresión ilusoria de un cuerpo mejorado, mientras que la gimnasia se relaciona con la belleza natural del cuerpo y es desarrollada desde el punto de vista de la salud. “El campo aquí fue claramente dividido – lo que es belleza natural y que se asocia a *techne*, se opone a la mentira, a la ilusión, frutos de un comportamiento que tiende a lo adulatorio [lo que se asocia a *empeiria*]” (CAMPOLINA, 2013, p. 24)

Aunque *techne* y *empeiria* a veces se oponen, esto no significa que sean conceptos que no puedan complementarse y articularse. Tanto Platón como Aristóteles piensan que la experiencia es un factor esencial en el desarrollo de la *techne*, pues el proceso para llegar a un concepto único y universal que se aplique a todos los casos (*techne*), involucra necesariamente de muchas experimentaciones. Se puede afirmar que la *empeiria* es esencial en la constitución de la *techne*, pero no es el único componente involucrado; se puede observar que otros factores

también entran en juego para el desarrollo de la misma: el raciocinio (*logos*) y la memoria tienen un papel fundamental para sacar partido inteligentemente de la experiencia.

La obtención de un concepto universal a través de un grupo de experiencias se apoya en el funcionamiento de la memoria que retiene los factores en juego y del *logos* (raciocinio) que los ordena y articula de forma inteligente. La ligación *techne/logos* es explícita tanto en Platón como en Aristóteles. (CAMPOLINA 2013 p. 26)

Para Platón y Aristóteles la reflexión y el razonamiento están asociados a la *techne* pero como consecuencia y soporte de la experiencia, por lo que no se puede interpretar aisladamente el raciocinio como *techne*. Aristóteles “deja claro que acción y producción son cosas distintas, y *techne* lida esencialmente con esta última” (CAMPOLINA, 2013, p. 28)

Aquí sí se puede realizar un paralelismo simple con la técnica instrumental: la técnica aplicada a un instrumento musical implica un conocimiento muy específico, un tratamiento profundo de varios factores que se adquieren a través de horas de experimentaciones, pruebas y errores. Por supuesto, el raciocinio es fundamental para este proceso ya que ordena y clasifica los distintos resultados de las experimentaciones de manera inteligente para generar un progreso.

Todo trabajo en el que no participe la mente en forma activa debe considerarse nocivo y perjudicial para el verdadero desarrollo de las facultades técnicas. La repetición crónica, arraigada como hábito, de dificultades técnicas con los consiguientes defectos mecánicos automatizados, trae como consecuencia directa vicios en el mecanismo que obligan, para su superación parcial, a un constante e inútil aumento del trabajo. (CARLEVARO, 1978 p. 34)

Aunque en la técnica instrumental la experiencia adquirida a través de la repetición es fundamental, es común encontrar estudiantes que colocan la repetición inconsciente por encima del raciocinio, del pensamiento crítico y analítico. Estos hábitos poco saludables pueden generar, además de malas resoluciones técnicas, fatigas físicas que pueden afectar la salud del instrumentista. Lo que afirma Carlevaro indica una clara conexión de la técnica con el *logos*. El trabajo de la técnica instrumental precisa necesariamente estar amparado en el raciocinio claro y lógico, para poder alcanzar la eficacia de su aplicación. En el mundo instrumental, técnica sin *logos* resulta un prejuicio.

***Techne* – poder – precisión:** “La *techne* griega, justificando sus orígenes, tiende claramente hacia la práctica del bien, del equilibrio y de la justicia en sus manifestaciones.” (CAMPOLINA, 2013, p. 31). En la relación *techne* – poder, se puede interpretar la técnica

como un medio para a darle a cada persona lo que más le conviene, es decir que la técnica se orienta a la búsqueda de equilibrio, distribuyendo de manera ecuánime los beneficios derivados del poder asociados a la *techne*: “no hay disciplina [*techne*] alguna que examine y ponga en orden la conveniencia del más fuerte, sino la del ser inferior y gobernado por ella.” (PLATÓN, 1979 p.342)

En relación a la precisión, Platón divide las *technai* (*techne* en plural) en dos grupos: el primero reúne las que se valen del conocimiento de los números, que son consideradas las más puras, más científicas y están orientadas a la construcción. El segundo grupo comprende las que se asocian con las áreas de educación, que son menos precisas, menos rigurosas y que encuentran su eficacia a través del entrenamiento y la experiencia. En este último grupo se encuentran la medicina, la agricultura y la música.

***Techne – ergon***: se trata aquí la relación entre la *techne* y lo generado por ella (*ergon*). El problema aquí es cómo definir y delimitar eso que es generado:

La cuestión del *ergon* de una *techne*, por lo tanto, no es simple, ni es una cuestión que apunta en una sola dirección. La elaboración de Platón pasea por caminos diversos, pero se percibe que dos extremos se delinean – el *ergon* es lo que resulta de la *techne*, sea como objeto producido, sea como acción emprendida. En las *technai poiéticas* – aquellas que producen – el *ergon* se aproxima del objeto producido, y en las *technai no poiéticas* el *ergon* se identifica con la acción (CAMPOLINA, 2013, p.36).

Se puede observar aquí que lo generado por la *techne*, el *ergon*, puede ser tanto un objeto material, de carácter concreto y de fácil percepción (como el navío creado por el constructor); o puede ser una acción, concepto o idea que no resulta en un objeto físico pero que genera una modificación del estado de las cosas (como el arte de cazar, que implica una acción en vez de la producción de un nuevo objeto, o la astronomía que sirve para adquirir nuevos conocimiento pero que no produce materialmente). “El *ergon* queda también ligado a la idea de utilidad; la acción técnica produce alguna alteración en su entorno y algún beneficio de allí resulta” (op.cit. p. 37)

De esta manera se puede afirmar que “la aplicación de una *techne* viene necesariamente a modificar un estado de cosas, y tal modificación puede darse a percibir de forma explícita o manifestarse a través de una fuerza menos evidente, quedando la percepción del resultado diluido en el proceso” (op.cit. p. 33)

Tomar la relación *techne – ergon* en el área de la técnica instrumental puede ser interesante. La técnica instrumental no es un fin en sí misma, siempre está subordinada a fines



artísticos y como disciplina aislada pierde valor; la técnica se constituye como un medio para que la música se realice, se establece como una habilidad adquirida para generar una acción/producto (intangible en el caso de la música). En esta analogía se genera una pequeña contradicción: de la técnica instrumental (del conjunto de habilidades motrices profundamente razonadas) resulta la música, esto quiere decir que la “técnica instrumental” en este caso es entendida como *techne* y la música, como acción resultante, *ergon*. Se observa aquí que desde nuestra perspectiva y para el desarrollo de este trabajo, resulta más conveniente pensar la música como *ergon* que como *techne*, la música como producto resultante y no como un tipo de conocimiento.

Otro tema nace de la relación técnica instrumental – música y merece ser abordado. Lo generado por el dominio técnico de un instrumento no puede ser considerado un hecho artístico. Cuando se coloca la técnica como lo más importante dentro de la música, se invierten los roles y la música pasa a ser el soporte para que el músico demuestre su destreza. Existen innumerables casos de instrumentistas/performers que priorizan exhibir velocidad y precisión por sobre la musicalidad, que deciden hacer del virtuosismo físico un espectáculo que termina relegando la música a un segundo lugar. Carlevaro se expresa categóricamente al respecto:

La diferencia básica entre el verdadero intérprete y el simple ejecutante radica en que éste se basa en el trabajo mecánico apartándose de toda otra idea, haciendo resaltar únicamente el malabarismo digital al que cuida como un precioso don, dándole a la técnica un valor en sí, una personalidad, una autonomía que no le pertenece [...]Es un absurdo pretender lograr hacer música utilizando la técnica como único fin, sin pensar en nada más, deshumanizando el arte. (CARLEVARO, 1978, p. 32)

La relación entre técnica y resultado artístico según los guitarristas se tratará en el punto 1.2.4 de este capítulo. Allí se retomará este aspecto desde la visión de los guitarristas que escribieron razonamientos al respecto en sus métodos.

***Techne – theia moira*** (factor divino): en principio se pueden entender como términos que se encuentran enfrentados, la *techne* se presenta como el conocimiento humano de un oficio intensamente trabajado y racionalizado; lo que se opone a la idea de inspiración divina que coloca al hombre (dotado de una aptitud especial para captar la esencia divina) como intérprete o canal de las ideas de los dioses.

“[*Techne*] exige raciocinio, entrenamiento con esfuerzo, precisión, conocimiento del objeto – la *techne* es cosa del hombre, movida por interés y necesidad del hombre - pero aquí [en la poesía] quien actúa y crea el movimiento es el poder divino. Y se percibe que en creación poética el hombre

es apenas un eslabón en la cadena comunicativa - si la bella poesía acontece es por obra y voluntad de las Musas.” (CAMPOLINA 2013 p. 41)

Campolina, cuando analiza los dichos de Platón sobre la danza de los coribantes, pone en juego los dos conceptos en relación a la música:

La música, a pesar de estar incluida en el rol das *technai*, aparece aquí en funcionamiento con una fuerza paralela a aquella de la poesía (que no es *techne*) cuando declamada. El hacer de la música depende de conjeturas empíricas, pero cuando es ejecutada contribuye para la atmósfera ritual aquí diseñada a través de la danza de los coribantes, cuya actuación es comparada a aquella de los poetas. (CAMPOLINA 2013 p. 41)

Con esta observación, se puede entender que la música, aunque sea una *techne*, en el momento en el que se desarrolla en función de la danza de los Coribantes, se desempeña como medio para alcanzar el estado de trance y la conexión con lo divino. Es decir, en la etapa de creación y ejecución la música es *techne*, no obstante, en la etapa de la percepción puede ser un canal para la *theira moira*. Se torna difícil realizar aquí una ligación entre *theira moira* y técnica instrumental, porque ambos términos tienen naturaleza completamente diferente. Seguramente es posible trazar vínculos y encontrar puntos en común entre los dos conceptos, pero esto generaría una discusión amplia y de orden filosófica que no sería tan relevante para la presente investigación

Todas las cuestiones hasta aquí abordadas se presentan como una aproximación al pensamiento de la Grecia antigua, entendiendo que cada aspecto tratado deja espacio para diferentes tipos de preguntas y para posibilidades de discusión más amplias. Con esta visión general del concepto de técnica en la antigüedad se proseguirá a continuación con el abordaje de otros filósofos que se involucraron con el concepto.

### 1.1.3 Siglo XX

Para continuar con el abordaje del concepto técnica a través de la filosofía occidental es necesario remontarnos al comienzo del siglo XX. Se puede observar que se realiza un salto de más o menos dos mil cuatrocientos años desde los pensadores griegos hasta Ortega y Gasset (1883-1955), el primer referente de esta sección. El salto se justifica porque en este período “no se registra, desde el punto de vista filosófico, mayores preocupaciones con la cuestión de la *techne* y sus derivados” (CAMPOLINA, 2013 p. 44).

Resulta llamativo el contraste que se encuentra aquí con el área de la música, que desarrolló durante los siglos XVIII y XIX avances fundamentales, tanto en la organología como en la técnica instrumental, que prácticamente sentaron las bases de las escuelas modernas y de lo que hoy se conoce como música erudita<sup>4</sup>. Entre los siglos antes mencionados, se pueden hallar una gran cantidad de tratados y métodos fundamentales que abordan la ejecución instrumental como *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de Leopold Mozart (violín), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) de Johann Quantz (flauta) y *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte* (1802) de Muzio Clementi (piano). Con respecto a la guitarra, ya desde el final del siglo XVIII se pueden encontrar métodos que abordan la técnica del instrumento que se consolidó fuertemente en el siglo XIX con músicos de renombre como Sor, Aguado y Giuliani.

Es evidente que la técnica instrumental tuvo un desarrollo impresionante durante el Clasicismo y Romanticismo, sin embargo, no se encuentra ningún autor con la preocupación de abordar conceptualmente el significado de la técnica, no es posible encontrar alguien que durante este período haya tenido la necesidad de realizar una reflexión teórica profunda sobre el vocablo “técnica”. Esto que sucede en el área de la música de tradición escrita, también sucede en distintas áreas como la ciencia:

Son conocidos todos los avances científicos de los cuales Europa fue testigo en el siglo XVII, sobretudo con los inestimables desarrollos de la física y de las matemáticas [...]; pero estos científicos, que se ocupaban de elaboraciones de fondo científicas, pero que las acompañaban siempre de reflexiones de orden filosófica, en ningún momento se preocuparon con la cuestión [de la técnica]. (CAMPOLINA, 2013 p. 43)

Si bien los científicos del siglo XVII no abordaron la técnica de forma objetiva, se pueden encontrar, en la segunda mitad del siglo XIX, trabajos del área de la ingeniería que abordan la filosofía de la técnica y que se ocupan de la relación hombre – entorno – tecnología. Estos pensadores como Ernest Knaap, Engelmeier y Friedrich Dessauer por ejemplo, significan un precedente importante en el tema; sin embargo, “tales reflexiones de los ingenieros que reintroducen la cuestión de la técnica [...] dejan la impresión de un tipo de abordaje insuficiente” (CAMPOLINA 2013, p. 45).

---

<sup>4</sup> Música erudita es una terminología que puede encontrar expresiones relativas a: música clásica, música académica o música de concierto.

Para continuar con el desarrollo del concepto técnica en el siglo XX, se aborda a continuación pensamiento del español Ortega y Gasset, quien “es el primer filósofo profesional que se ocupa de la técnica” (MITCHAM, 1994 *apud* CAMPOLINA, 2013, p.46)

### 1.1.3.1 Ortega y Gasset

Ortega y Gasset se caracteriza por pensar que el individuo, desde su punto de vista construye su propia realidad. Esto no significa que la realidad es totalmente subjetiva, sino que existe una verdad global que se construye por la sumatoria de diferentes interpretaciones individuales; es decir que cada persona tiene una fracción de participación en la construcción de una verdad general. Este pensamiento se encuadra como “perspectivismo” y formó parte de la ideología del filósofo durante muchos años de su vida.

Campolina aporta a la reflexión: “En Ortega ya señala un aspecto central de su filosofía, que indica que el sujeto no debe ser considerado aisladamente de su entorno, ni este entorno puede ser suficientemente asimilado sin la contribución del ser” (CAMPOLINA 2013, p 46). Este pensamiento se sostiene y reafirma cuando el filósofo aborda específicamente la técnica, que la entiende como el resultado de la interacción del hombre con la circunstancia. En otras palabras, la técnica aparece cuando existe un conflicto entre el individuo y su entorno, cuando el individuo decide sobreponerse y superar el conflicto, resultando de esto una modificación de dicho entorno.

El acto técnico, por lo tanto, no se traduce por un producto acabado, o mismo por el saber hacer ligado a la confección de tal producto. El acto técnico resulta de un conflicto. El hombre, al encontrarse sobre un nivel de tensión que lo subyuga en relación a sus propias circunstancias, decide resolver el conflicto y adopta una actitud de enfrentamiento con su entorno, que puede traducirse por la manifestación, en la misma materia, de un nuevo artefacto, o puede simplemente provocar una modificación de su ambiente, de forma a reconducirlo a la situación de confort deseada. En esto, según Ortega, consiste el acto técnico – un acto que reforma la circunstancia. (CAMPOLINA 2013 p. 48)

Para reformar la circunstancia, o sea, para que el acto técnico se consume, se requiere exclusivamente de la voluntad de la persona, tiene que existir la determinación personal de enfrentarse al entorno y modificarlo a conveniencia. Esta voluntad está movida por la necesidad, que es un concepto que se torna relevante en la discusión de la técnica de Ortega y Gasset. Las necesidades, que generan la voluntad del sujeto para enfrentarse al entorno, se pueden dividir en dos grupos: las básicas (orgánicas, biológicamente objetivas) y las superfluas

(subjetivas, que proporcionan bienestar más allá de la subsistencia). En contraste con los animales, que sólo dependen de las necesidades básicas, el ser humano depende de las necesidades superfluas, éstas son las únicas esenciales e indispensables. Esto puede sonar contradictorio, pero tiene su lógica: el hombre no puede estar en el mundo sólo para sobrevivir, el hombre necesita vivir estando bien, lo esencial para él es el bienestar, lo superfluo; todo lo demás es necesidad sólo en la medida que garantice el bienestar. Es decir, las necesidades básicas están subordinadas a las superfluas, las básicas sólo se suplen para poder dar espacio a la superfluas.

Como la técnica es el repertorio de actos provocados, suscitados *por* e inspirados *en* el sistema de esas necesidades, será también una realidad proteiforme, en constante mutación. De aquí que sea vano querer estudiar la técnica como una entidad independiente o como si estuviera dirigida por un vector único y de antemano conocido (ORTEGA Y GASSET, 1964, p. 330)

Las necesidades se encuentran siempre en movimiento. Se puede observar que la complejidad y diversidad del entorno impide trazar líneas rectas en la historia de la técnica, ya que la constante mutación del ambiente, la cultura y la sociedad colocan el concepto de bienestar siempre móvil e ilimitadamente variable. El hombre recurre a la técnica para alcanzar una determinada situación de bienestar, pero esta situación es siempre momentánea y cambiante.

Este último aspecto puede ser pensado desde la perspectiva de la técnica instrumental. Las necesidades técnicas en un instrumento musical siempre varían según la persona y el entorno, por lo que no puede existir un único tipo abordaje o un solo método de referencia. Es imposible estudiar la técnica instrumental como una entidad independiente, como una verdad rígida, como una receta que seguida al pie de la letra traerá siempre buenos resultados. Las necesidades de cada guitarrista son diferentes y la superación de cada aspecto mecánico será distinta en cada uno. Otra analogía se desprende del pensamiento de Ortega en relación a la búsqueda del bienestar: cuando el instrumentista recurre a la técnica para alcanzar cierto objetivo, inmediatamente surge otro aspecto a superar, la situación de bienestar es siempre momentánea porque una vez alcanzado el objetivo este ya no es más pensado como una dificultad sino una habilidad adquirida. Por ejemplo, cuando un estudiante que pretendía tocar un arpeggio a cierta velocidad alcanza el objetivo (pudiendo sostenerlo en el tiempo sin generar tensiones innecesarias), esta meta deja de ser una necesidad e inmediatamente se transforma en una base sólida que permite acrecentar la búsqueda, abriendo la posibilidad de agregar nuevos

desafíos como: subir todavía más la velocidad, realizar cambios de acentuación, variaciones rítmicas, dinámicas, cambios de timbre, etc.

Según Ortega y Gasset, los actos técnicos realizados por el hombre son aquellos que involucran en una primera instancia el esfuerzo de inventar y luego de ejecutar una actividad que permita garantizar la satisfacción de las necesidades, logrando esa satisfacción con el menor esfuerzo posible y produciendo un nuevo objeto que no existía en la naturaleza. “La técnica aquí, por lo tanto, se asocia al concepto de esfuerzo, estando siempre ligada a la búsqueda de la mantención de una menor cantidad de éste” (CAMPOLINA, 2013, p. 50). Se presenta aquí una importante validación: “la técnica es el esfuerzo para ahorrar el esfuerzo” (ORTEGA Y GASSET, 1964, p. 333)

Esta idea sobre el ahorro del esfuerzo sorprende por asemejarse mucho al pensamiento de Carlevaro. Es una constante en los escritos del maestro uruguayo encontrar menciones sobre utilizar el mínimo esfuerzo con el máximo resultado posible. Carlevaro sostiene que el estudio de la técnica debe estar dominado por el raciocinio evitando la repetición crónica e irreflexiva, que no sólo lleva a la asimilación mecanismos defectuosos, sino que genera un aumento innecesario del trabajo que puede traer problemas físicos:

La repetición crónica [...] trae como consecuencia directa vicios en el mecanismo que obligan, para su superación parcial, a un constante e inútil aumento del trabajo. Y como resultado posterior tendremos por fuerza los síntomas del cansancio y la fatiga. Las causales deben buscarse en la falta de un conocimiento que ordene inteligentemente todo movimiento y que tenga como base el mínimo esfuerzo con el máximo resultado y todo al servicio de la voluntad superior de la mente. (CARLEVARO, 1978, p. 34)

La relación entre la técnica de la guitarra según Carlevaro y la técnica según el pensamiento de Ortega y Gasset encuentra un punto en común en la productividad, en la idea de generar resultados procurando al extremo la economía de esfuerzo. Esta visión positivista de la técnica, entendida en términos de producción, donde se procura la optimización del tiempo y la eficacia del rendimiento, también se vincula al pensamiento del filósofo francés Jacques Ellul, quien abordó en profundidad estas cuestiones. A continuación, se abordarán algunas de las ideas de Ellul en relación a la técnica.

### 1.1.3.2 Jacques Ellul (1912-1994)

Ellul fue un filósofo francés que junto con otros pensadores como Maurice Dumas y Gilbert Simondon abordaron profundas reflexiones sobre la técnica durante el siglo XX. El pensamiento de Ellul, fuertemente influenciado por el movimiento personalista, se destaca por la crítica a ciertas adquisiciones técnicas que están dirigidas al consumo masivo, no crítico y de asimilación pasiva, y a la producción excesiva que fomenta la riqueza material como meta de felicidad. “Todo su raciocinio en relación a la técnica artística parece fuertemente marcado por esta tendencia, llegando por veces a encaminarse por una especie de resistencia ciega, buceando en un pesimismo técnico” (CAMPOLINA 2013 p. 59)

Para el movimiento personalista, el proceso técnico es racional y debe siempre procurar la economía de energía, tanto física como mecánica o mental. La técnica tiene que producir creativamente, pero al mismo tiempo tiene que cuidar la integridad del hombre, es decir, tiene que evitar los riesgos que acompañan la creación. Esto deja a la técnica en una posición de subordinación con respecto a la seguridad, se deben evitar los riesgos y correr el menor peligro posible. Esta posición puede ser un impedimento para pensar la técnica en la música, y el arte en general, ya que estas disciplinas se alimentan de la osadía, de la inestabilidad y los riesgos. “El miedo es enemigo de lo nuevo – la posición aquí defendida por la corriente personalista aparece como difícilmente sustentable si es pensada en relación a la estética” (CAMPOLINA, 2013, p. 60)

No se encuentra la preocupación de la definición aislada de técnica en Ellul, sino que se propone averiguar cómo el concepto se constituye y cómo se desarrolla en la realidad, en el contexto económico, político e intelectual. “Él quiere pensar la técnica del punto de vista de su actualidad, y no del punto de vista de su origen” (op.cit. p. 61). Ellul se propone, entonces, abordar el sistema técnico dentro de lo que él denomina la sociedad tecnológica.

Aparecen, en el pensamiento de Ellul, dos conceptos que complementan el concepto de la técnica y que se tornan relevantes para el presente trabajo: la operación técnica y el fenómeno técnico. La operación técnica es “el trabajo con cierto método para attingir un resultado, es el método que caracteriza este trabajo”. Por otra parte, el fenómeno técnico es la intervención de la conciencia y de la razón sobre el método de trabajo, es decir, sobre la operación técnica: “esta doble intervención [ de la conciencia y la razón] produce lo que llamo de fenómeno técnico. Él hace, esencialmente, pasar para el dominio de las ideas claras, voluntarias y razonadas, aquello que era del dominio de lo experimental, inconsciente y espontáneo”. (CAMPOLINA, 2013, p.61, *apud* ELLUL, 1990)

La razón aquí es vista como la posibilidad de vislumbrar que se puede ir más allá, creando nuevas soluciones y perspectivas de trabajo productivo que pueden llegar a cambiar profundamente el ambiente y hasta la tradición en la cual se apoya. También funciona como herramienta para discernir los medios más eficaces, la solución más apropiada o el entorno más eficiente. Por otra parte, con la conciencia se toma conocimiento de las propias posibilidades y se conduce hacia la organización y sistematización de los diversos campos de actuación que hacen parte de su cotidiano, que puede así tornarse más productivos sobre la influencia de la solución técnica apropiada. (CAMPOLINA, 2013, p. 60)

Como se mencionó anteriormente, se puede encontrar un punto en común en la concepción técnica de Ellul, Ortega y Gasset y Carlevaro: la productividad en términos de racionalización del trabajo, eficacia y optimización. En cuanto a los conceptos de operación y fenómeno técnico que enuncia Ellul, se puede trazar un paralelismo con la técnica instrumental. La operación técnica para Ellul es el método con el cual se realiza el trabajo, esto en la técnica instrumental se podría pensar como el conjunto de ejercicios estructurados de manera didáctica para desarrollar habilidades motoras. Se encuentra aquí una curiosidad: en la jerga musical es común llamar a las capitulaciones de ejercicios técnicos como “Método” (por ejemplo, el Método de Sor [*Méthode pour la guitare* del año 1830]).

En cuanto al fenómeno técnico, que es la intervención de la conciencia y de la razón sobre el método de trabajo, en la técnica instrumental sería la utilización lógica y reflexionada de los ejercicios en función de mejorar los aspectos mecánicos. Aquí surge otro punto en común con Carlevaro, que, como ya se mencionó anteriormente, concibe que el estudio de la técnica debe estar dominado por el raciocinio y reflexión:

[La técnica] no es el resultado puramente físico de la acción de los dedos, sino que es una actividad que obedece a la voluntad superior del cerebro: nunca puede ser un estado irreflexivo.

El uso inteligente de los diversos elementos del aparato motor brazo-mano-dedos, la participación activa o pasiva de ellos a través de las diferentes fijaciones, pueden dar la correcta precisión en la ejecución instrumental. Como consecuencia, dicha precisión estará en relación directa con la lógica y la fundamentación razonada de todos los movimientos y fijaciones a efectuar. (CARLEVARO 1978 p. 31 y 33)

Se observa aquí que la conciencia y la razón son dos pilares fundamentales para la concepción técnica de Carlevaro. En este punto se podría afirmar la total coincidencia entre el concepto de fenómeno técnico de Ellul y el abordaje Carlevaro. Como se observó anteriormente, estos



conceptos también concuerdan con las ideas de la Grecia antigua: tanto Platón como Aristóteles vinculan estrechamente las nociones de *techne* y *logos*.

Con estas nociones sobre técnica a través de la visión de los filósofos occidentales, se torna fundamental investigar qué significa la técnica para los músicos, y específicamente para los guitarristas. A continuación, se indaga sobre la técnica desde el punto de vista de los principales guitarristas del siglo XIX y XX.

## 1.2 Técnica instrumental

En esta parte se aborda el concepto de técnica desde la perspectiva de los músicos instrumentistas haciendo foco principalmente en los guitarristas. Surgen de nuevo las preguntas antes apuntadas, en la tentativa de comprender más profundamente el concepto en este contexto específico: ¿la técnica es la habilidad de tocar sin error? ¿la técnica es una disciplina separada de la música? Desde el comienzo aparecen interrogantes y se desprenden innumerables debates que desde ya adelantamos que será imposible abordarlos todos profundamente.

En esta sección se estudian los textos que aparecen en los métodos didácticos de la guitarra. Del siglo XIX se consultan varios de los métodos más importantes de la época, y del siglo XX se abordan los escritos de los discípulos de Tárrega (principalmente el de Emilio Pujol, por ser el más detallado) y los textos de Carlevaro y sus alumnos. En general, en los guitarristas se puede observar un abordaje menos profundo del concepto técnica, comparando con los filósofos de la sección anterior. Esto puede parecer una obviedad teniendo en cuenta que las distintas reflexiones provienen de diferentes áreas de conocimiento, pero es importante aclararlo, ya que en ciertos momentos algunas definiciones de los filósofos se traerán para contraponer o complementar a las ideas de los guitarristas, surgiendo un atractivo diálogo entre las dos áreas.

En el siglo XIX, donde acontece el primer auge de la guitarra en Europa, se puede encontrar una gran cantidad de métodos para el instrumento entre los que se destacan los de Moretti, Aguado, Sor, Carulli, Carcassi y Coste. La mayoría de los guitarristas/compositores de la época escribieron sus propios métodos, que contienen distintos tipos de ejercicios y diversas explicaciones teóricas; esto demuestra la preocupación didáctica por transmitir la técnica instrumental y la popularidad creciente de la guitarra durante este siglo.

En los métodos de estos guitarristas clásico – románticos no se encuentra ni siquiera el empleo de la palabra técnica, por lo que se torna imposible obtener reflexiones relevantes sobre el concepto. Evidentemente existía una profunda preocupación por la técnica instrumental, pero el interés por el desarrollo de las habilidades motoras se vio reflejado en la producción de ejercicios y estudios musicales, y no en reflexiones teóricas y filosóficas; pareciera que la palabra técnica y su definición fue más una preocupación del siglo XX. Surge aquí una llamativa coincidencia con el área de la filosofía que, como se mencionó anteriormente, no encuentra contribuciones significativas sobre el concepto de técnica entre la antigua Grecia y el siglo XX.

Los materiales didácticos para guitarra durante el siglo XIX se multiplicaron y se esparcieron por toda Europa; entre 1760 y 1860 se pueden encontrar más de trescientos métodos para guitarra diferentes, de aproximadamente doscientos autores (STENSTADVOLD, 2010, p. xi); sin dudas esto es una muestra de las dimensiones que tomó la guitarra en la época. En general, la capitulación de las explicaciones, los ejercicios y los estudios de cada autor suele llamarse “método” en las ediciones de idiomas latinos (en francés: *méthode* y en italiano *metodo*) e ingleses (*method*), en contraposición a la palabra *schule* (escuela) en las ediciones alemanas.

Aquí el empleo de la palabra método en función de un material didáctico que es utilizado para aprender a tocar un instrumento, recuerda al concepto de operación técnica esbozado por Ellul y definido como “el trabajo con cierto método para atingir un resultado”. Si bien “método” es uno de los conceptos más utilizados para nombrar estos trabajos didácticos, en general no se encuentran dentro de las obras de los guitarristas reflexiones sobre el mismo. Fernando Sor se presenta como una excepción, ya que sí se preocupa por el término y hace referencia al mismo en dos oportunidades en su libro teórico *Méthode pour le guitare*. En primer lugar, afirma que la palabra método contiene ciertas responsabilidades implícitas; posteriormente, en la conclusión de su trabajo, presenta una definición:

Como esta obra está encabezada con el título de Método, título que compromete al autor a dar su opinión sobre todo lo que el instrumento puede realizar, aunque no lo ejecute él mismo, prometo dar al lector opiniones que, seguramente, le dirigirán hacia la meta que desea (SOR, 2007, p. 54)

Método: tratado de los principios razonados sobre los cuales están fundadas las reglas que deben guiar las operaciones (*op.cit.* p. 144)

La mayoría de los métodos del siglo XIX, aunque poseen numerosas diferencias entre ellos, exponen sus ideas y ejercicios prácticos prometiendo a los estudiantes que, si siguen estrictamente sus recomendaciones, lograrán dominar el arte de tocar la guitarra; los métodos cumplen el rol de Prometeo en el mito de Esquilo, son los que traen las revelaciones de cómo tocar el instrumento. La definición de Sor coincide con la visión de que “método” es la estructuración de los conceptos que darán un resultado exitoso, y esto también concuerda con la definición de operación técnica de Ellul. Sin embargo, se presenta en Sor una contradicción: su método, como se verá más adelante, es diferente de los métodos de su época, no se presenta como un plan didáctico para aprender el instrumento sino como una declaración teórica de sus ideas, con escasos ejemplos prácticos o ejercicios musicales. Es por lo menos llamativo que el

guitarrista que más se preocupó por el concepto sea el que presente el método menos práctico de la época; este asunto es merecedor de una atención especial por lo que será abordado con mayor profundidad más adelante en este trabajo. (Ver punto 1.3 Técnica guitarrística – Métodos)

La palabra método, aunque vigente hoy en día, con el pasar de los años fue perdiendo fuerza y fue frecuentemente substituida por otros vocablos como “escuela” o “técnica” en las ediciones de habla hispana del siglo XX<sup>5</sup>; aunque en las ediciones de lengua inglesa se continuó utilizando mayoritariamente la palabra *method*.

### 1.2.1 Técnica: mecanismo, ejercicio, teoría, escuela.

Es posible observar que varios conceptos que derivan del vocablo técnica son abordados en los trabajos técnico - didácticos de los guitarristas. Cuando se estudian los distintos métodos aparecen palabras como mecanismo, ejercicio, teoría y escuela, y que por su vinculación estrecha con el concepto técnica merecen ser analizados.

Sor, además de preocuparse con la definición de método, expone la definición de ejercicios, lecciones y estudios:

**Ejercicios:** Fragmentos de música cuyo fin es hacernos familiares la aplicación de las reglas. Los ejercicios son la práctica de las teorías establecidas por el método (que considero la parte especulativa) ...

**Lecciones:** Fragmentos de música que no deben tener por meta el ejercicio de una sola regla, sino también el de las empleadas en las lecciones precedentes, e incluso iniciar al estudiante en algunas excepciones.

**Estudios:** Ejercicios de las excepciones y de las reglas cuya aplicación presenta más dificultades. (SOR, 2007, p. 144)

Se observa en la concepción de Sor un orden progresivo, los ejercicios están para trabajar un aspecto puntual, las Lecciones varios aspectos al mismo tiempo y los Estudios aparecen para poner en práctica la técnica ya adquirida. Aunque se ve una preocupación por el tratamiento de la técnica en diferentes contextos, los tres tipos de abordaje incluyen el trabajo técnico en un contexto musical. Tanto los ejercicios como las lecciones son “fragmentos de música”, no son trabajos técnicos “puros”, por lo que nos permite suponer que el trabajo técnico nunca será abordado aisladamente. Otro aspecto llamativo es que el método de Sor no posee ejercicios y en su producción artística sólo se encuentran piezas que se corresponden con la

---

<sup>5</sup> El material bibliográfico más importante del siglo XX en técnica instrumental responde al nombre de escuela: Escuela razonada de la guitarra de Pujol y Escuela de la Guitarra de Carlevaro

definición de Lecciones y Estudios; esto se presenta como una limitación para aplicar los conceptos presentes en su método.

Ya en el siglo XX, se observa que diversos autores no solo se preocupan con el concepto de técnica sino también con otros términos derivados como mecanismo, ejercicio, teoría instrumental y escuela. No existe un criterio demasiado definido para cada uno de estos vocablos, pero se decide abordarlos porque además de ser palabras que giran en torno a la técnica y que se nombran con frecuencia en varios de los textos consultados, son conceptos que se encuentran en el eje principal del presente trabajo. Para Emilio Pujol, “los ejercicios o mecanismos, tienen por objeto desarrollar la fuerza, agilidad, tacto y seguridad de los dedos, así como el dinamismo mental que necesita al ejecutante para poder interpretar todo género de obras” (PUJOL, 1956, p. 87). Se observa aquí que mecanismo y ejercicio, indicados como sinónimos, son las acciones llevadas a cabo para desarrollar la destreza física, motora y mental.

Por otra parte, Eduardo Fernández aborda aisladamente y enriquece el concepto de mecanismo definiéndolo como “una estructura interdependiente de reflejos adquiridos por medio de la adquisición y archivo de sensaciones neuromotoras, que hace posible en su conjunto poseer la capacidad general o abstracta de tocar” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 14). Aquí se entiende al mecanismo como las acciones físicas complejas, que cuando son internalizadas y aprendidas, se desarrollan como reflejos y no precisan de la conciencia para ser llevadas a cabo.

De esta manera, el mecanismo es la capacidad motora que nos permite tocar. Sin embargo, en muchos casos la simple utilización del mecanismo no es suficiente para la resolución de un pasaje:

Un pasaje determinado puede “resistir” obstinadamente la repetición y el paso del tiempo, y continuar siendo dificultoso aunque todos los elementos de mecanismo necesarios para dominarlo estén en el acervo del ejecutante. Esta situación paradójica de “saber tocar” y al mismo tiempo no poder hacerlo, obliga a mi entender a establecer un nuevo concepto, que hemos definido como técnica: la capacidad concreta de poder tocar un pasaje determinado de la manera deseada. En cuanto para tener técnica es necesario poseer de antemano un mecanismo al menos mínimamente adecuado, el mecanismo debe evidentemente anteceder a la técnica en cuanto a su adquisición. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 14)

Entonces para Fernández, la técnica son los procedimientos necesarios para poder vencer una dificultad dada. Se observa que esta perspectiva de técnica tiene más que ver con la planificación y el raciocinio que con la parte mecánica. Esto se puede asociar al concepto griego de *logos* en relación a *techne*, donde el raciocinio es utilizado como soporte de la producción;

y también recuerda al concepto de fenómeno técnico de Ellul, que es la intervención de la conciencia y de la razón sobre el método de trabajo. La planificación en la técnica según Fernández es tal vez la parte fundamental del proceso, en esta etapa es donde se tiene que decidir con antelación qué fragmento trabajar y cómo abordar todos los aspectos musicales (digitación, tempo, dinámica, sonido y articulación). Posteriormente, “una vez elegido el trozo, el trabajo de la técnica consistirá en la preparación de un Ejercicio y en el estudio con el instrumento de dicho Ejercicio” (FERNÁNDEZ, 2000, p.15).

Se observa aquí que el ejercicio aparece como un suplemento para trabajar la técnica y está totalmente subordinado a la especificidad del fragmento a trabajar. El ejercicio, creado según la necesidad del pasaje a resolver, es la parte física del estudio de la técnica. Resulta interesante este planteo porque implica que el guitarrista, para estudiar técnica, necesita también crear, necesita componer un ejercicio para trabajar una dificultad específica. Esta idea es importante para nuestro trabajo, que se propone crear estudios a raíz de los ejercicios de Carlevaro. Componer partiendo de un ejercicio sería el camino inverso de lo que propone Fernández; sin embargo, se encuentra un punto en común en el hecho de usar material existente para trabajar los mecanismos desde una nueva perspectiva.

Como se puede ver en la cita que aparece a continuación, las ideas de Fernández en esencia coinciden con las de Carlevaro, aunque Fernández separara la actividad mental de los movimientos físicos de la mano, tendiendo a asociar la técnica con el raciocinio y el mecanismo con la actividad motora. Por otra parte, Carlevaro tiende a relacionar la técnica con la parte motora:

El guitarrista para su formación integral, debe tener una idea concreta y consciente de su actitud frente al instrumento (teoría) y una correcta formación mecánico-digital (técnica). La teoría es una actitud mental, razonada. La técnica, la aplicación de esa teoría. La correcta ejecución resulta de la unión inteligente de las dos a través del tiempo. (CARLEVARO, 1978, p. 35)

Carlevaro interpreta la parte mental y razonada como teoría, trayendo a la discusión un nuevo concepto importante. Queda en evidencia que el raciocinio y la conciencia son indispensables para el estudio de la técnica, pero ¿tener una idea concreta y consciente frente a la guitarra es suficiente para tener una teoría que permita abordar el instrumento? Alfredo Escande profundiza y amplía el concepto afirmando que “una teoría instrumental es un conjunto orgánico lógicamente estructurado de soluciones a cada uno de los problemas que plantea la mecánica del instrumento para poder expresar sin trabas el discurso musical”. (ESCANDE, 1996). Se puede entender entonces ‘teoría instrumental’ como el grupo de conceptos teóricos,

previamente razonados y escritos, ofrecidos de manera organizada con la intención de ofrecer una alternativa para el correcto abordaje de las distintas dificultades mecánicas que presenta el instrumento.

La teoría en estos dos casos se presenta como el *logos* griego, como soporte y consecuencia de la experiencia física, y se consolida el rol primordial que asume el raciocinio en el estudio de la técnica. Se puede encontrar una coincidencia absoluta entre todos los textos hasta aquí consultados, en relación al papel sobresaliente que tiene el raciocinio y la conciencia en el estudio del instrumento:

La dificultad de la guitarra, como la de todo instrumento, tiene un aspecto físico que corresponde al mecanismo de los dedos, [...]; y otro mental que le es peculiar y que aumenta y se intensifica a medida que aumentan los elementos técnicos y con la sensibilización de los mismos. (PUJOL, 1956, p. 14)

Es necesario concentrar en una misma actividad la mayor fuerza de voluntad, de inteligencia y de sensibilidad posibles; un recto espíritu de ordenación, autocrítica, combatividad y perseverancia...De poco sirve estudiar como un autómeta... (op. cit., p. 18)

Pujol, aunque parece tener presente el aspecto mental y el uso de la inteligencia como soporte para el estudio, no profundiza mucho más al respecto. En el caso de Carlevaro y sus discípulos, se observa un mayor interés y dan principal atención al asunto. Tanto es así que Carlevaro siempre hace mención al aspecto del raciocinio y la reflexión, pudiéndose encontrar referencias al tema en los cuatro cuadernos de la *Serie Didáctica* y es uno de los temas centrales de *La Escuela de la Guitarra*:

Uno de los grandes problemas instrumentales ha sido siempre la técnica. Esta no es el resultado puramente físico de la acción de los dedos, sino que es una actividad que obedece a la voluntad superior del cerebro: nunca puede ser un estado irreflexivo. (CARLEVARO, 1978, p. 31)

Los alumnos de Carlevaro también abordan este tipo de reflexiones. Escande se explaya profundamente al hablar de técnica y menciona el rol fundamental del intelecto:

La palabra técnica en sí, designa tanto al conjunto de procedimientos de un arte o ciencia como a la habilidad de una persona para hacer uso de dichos procedimientos. En el caso de la ejecución guitarrística, "técnica" puede referirse al dominio que el ejecutante tiene sobre los distintos mecanismos que el instrumento exige. Ese dominio -que sólo será artísticamente válido si está al exclusivo servicio del discurso musical- no puede provenir de la repetición inerte de movimientos incontrolados, sino que debe surgir del control de la voluntad del intelecto sobre cada uno de los componentes del aparato motor,

y todo subordinado, insisto, a la más fiel transmisión de una idea musical (ESCANDE, 1996)

En el caso de Fernández, se puede observar un profundo abordaje del raciocinio en todo su libro *Técnica, Mecanismo y Aprendizaje*; se ofrece aquí una pequeña cita que demuestra la importancia de tener una previa concepción de lo que se quiere para que el trabajo técnico sea fructífero.

Para el trabajo de resolución de un pasaje musical concreto es necesario antes que nada tener una idea clara de lo que se quiere conseguir en el pasaje a estudiar. Esto implica necesariamente [...] que exista una concepción musical clara del pasaje. Si esta concepción no preexiste al trabajo técnico, o sea, al trabajo sobre el pasaje, éste funcionará como una maquinaria sin control ni dirección, con resultados totalmente imprevisibles (FERNÁNDEZ, 2000, p. 13-14)

Sobre el concepto de “escuela” existen menos coincidencias entre los autores consultados. Resulta llamativo que tanto Pujol como Carlevaro utilizan la idea de escuela de la guitarra como títulos de sus principales trabajos didácticos, pero ninguno reflexiona sobre el significado en sí de la palabra. Es cierto que Carlevaro se preocupa un poco más con el término, pero no es posible encontrar una definición clara. No se logra distinguir si se refieren al grupo de ideas que se consolidaron y se transmitieron por generaciones, o si es simplemente el conjunto de explicaciones e indicaciones de cómo se debe tocar el instrumento. En una primera instancia, se puede pensar que Pujol está más cercano a la primera posibilidad, colocándose en el rol de transmisor de la escuela de Tárrega:

[En referencia a Tárrega] La parte técnica de su obra es fruto de las exigencias de un arte superiormente elevado. Sus teorías, apoyadas sobre principios fundamentales inmutables, no solo enseñan a resolver lógicamente los problemas conocidos, sino los que eventualmente pudieran presentarse. El sentido didáctico de su escuela consiste en resolver de antemano cuantos problemas puedan surgir de los elementos que contribuyen a la ejecución de una obra; instrumento, manos y espíritu. Teniendo en cuenta la naturaleza y disposición de los dedos al servicio de la inteligencia y de la sensibilidad, analiza, resuelve y sintetiza de manera progresiva, todos los problemas que pueda presentar la música aplicada al instrumento. (PUJOL, 1956 p. 12)

Por su parte, Carlevaro en el prólogo de *Escuela de la Guitarra*, parece referirse a escuela como la tradición transmitida por las generaciones anteriores. Pujol se posiciona como un confiable transmisor de la “escuela” de Tárrega, mientras que Carlevaro se posiciona como un renovador de la tradición:



Se hace absolutamente preciso replantear y considerar de nuevo los problemas fundamentales de la escuela guitarrística. Pienso que la enorme cantidad de estudiantes que se vuelcan a la guitarra con el afán de aprender necesitan una guía. (CARLEVARO, 1978, p.7)

La escuela, la educación, deben ser permeables a la búsqueda constante, a la liberación de antiguas trabas y a la adopción de nuevas fórmulas que permitan establecer las bases teóricas de una moderna escuela guitarrística y ésta no podría subsistir sin leyes que la fundamenten. Una escuela debe estar supeditada a una norma, a una ley; debe tener una ordenación determinada que nos guíe; no debe ser la ciencia misma pero sí un elemento importante para solucionar los problemas esenciales del instrumento con respecto a su mecanismo y a la música e interpretar. (CARLEVARO, 1973c, p. I)

Aquí para Carlevaro la escuela es lo mismo que la educación, es el conjunto de explicaciones e indicaciones de cómo se debe tocar el instrumento.

Fernández cuestiona desde el comienzo el concepto de escuela, por lo que solo lo menciona en el prefacio de *Técnica, Mecanismo y Aprendizaje* aclarando que no se siente comfortable con ese concepto:

Se suele oír hablar, recientemente, de la diferencia entre una “escuela europea” y una “escuela latinoamericana” de guitarristas. Una división tal, además de dejar fuera del mapa la mayor parte del mundo [...] no pasa de ser una peligrosa fantasía. La guitarra es hoy un instrumento universal, y creo que de hecho hay tanta o más diferencia entre dos ejecutantes de la misma área que entre dos de áreas muy remotas entre sí; y dado el intenso contacto internacional que hoy en día existe, diferenciar a los ejecutantes según su lugar de nacimiento de estudio parece en el mejor de los casos innecesario. (FERNANDEZ, 2000, p. 9)

Finalmente, Escande a la hora de destacar la vigencia de las importantísimas contribuciones de Carlevaro, se decide por definir escuela empleando la mayoría de los conceptos tratados hasta aquí:

Cuando *la* Teoría Instrumental (primero) es transmisible mediante razonamientos lógicos, (segundo) se apoya en una serie organizada de ejercicios y otros elementos didácticos que conducen a su asimilación y a la construcción paulatina de una adecuada técnica, (tercero) es corroborada empíricamente (dicha Teoría Instrumental) por su aplicación real en la ejecución musical concreta del Maestro y sus discípulos, y (cuarto) tanto uno como otros son solicitados desde las más diversas partes del mundo para enseñarla, entonces podemos hablar de una nueva Escuela, que tiene proyección internacional y que, por otra parte, no se agota, no se cierra sobre sí misma, sino que de su propia vida va extrayendo otras preguntas y elaborando nuevas respuestas, en un proceso dialéctico en el que el propio avance abre nuevos caminos antes insospechados. (ESCANDE, 1996)

Desde la perspectiva de Escande, se puede afirmar que Carlevaro en su rol del pedagogo, concertista y compositor creó tal vez la escuela de guitarra más importante del siglo XX. Esta escuela tiene una fuerte presencia en la actualidad, es todavía transmitida a través de sus trabajos teóricos, sus ejercicios técnicos, sus obras musicales y también a través de sus discípulos, que ocupan un lugar de destaque en todo el mundo de la performance y educación guitarrística.

### **1.2.2 La técnica como objetivo siempre móvil y cambiante en la historia.**

Se encuentra una interesante coincidencia entre el pensamiento de Ortega y Gasset con los guitarristas consultados. Todos interpretan la técnica como una construcción colectiva, que se va fundando a lo largo del tiempo a través de los distintos aportes de las personas involucradas. Cada guitarrista hizo su aporte según las necesidades de su época, y es evidente que cada época presenta nuevos desafíos y exigencias. Se trae a colación nuevamente la cita de Ortega que explica esto:

Como la técnica es el repertorio de actos provocados, suscitados *por* e inspirados *en* el sistema de necesidades, será también una realidad proteiforme, en constante mutación. De aquí que sea vano querer estudiar la técnica como una entidad independiente o como si estuviera dirigida por un vector único y de antemano conocido (ORTEGA Y GASSET, 1964, v.5 p. 330)

Este pensamiento es correspondido incluso por Pujol, quien a pesar de posicionarse sólo como un confiable transmisor de los principios de la escuela de Tárrega, admite que los conceptos de su maestro son desarrollados en base a continuidades y rupturas de guitarristas anteriores:

La evolución constante de la música, lleva consigo el progreso de la técnica instrumental. Es el nuevo paso, la nueva forma, la atracción imantada del mañana que desarrolla, conserva o destruye todos los principios de ayer. Cada resurgimiento en la historia de nuestro instrumento ha dejado tras sí, hallazgos nuevos que ensancharon los dominios de su técnica. Cada artista dejó a través de su época, huellas de su personal talento... (PUJOL, 1956, p. 11)

Por su parte, Carlevaro también se coloca como un eslabón más del desarrollo de la historia de la guitarra, aunque plantea su escuela como algo innovador. Esto no quiere decir que todos sus planteos son nuevos y que no ha buscado soporte en ideas anteriores; él admite que

repite la esencia de lo que ya se ha dicho, pero desde una nueva perspectiva que representa una evolución:

Cada nueva época necesita también nuevas formas. Se puede repetir lo que ya se ha dicho, pero aunque no cambie la esencia, la evolución puede existir. Eso no quiere decir que un período deba anular al precedente, sino que aquel puede considerarse como la continuación lógica, a través de diversos aportes que vienen a culminar, por una feliz circunstancia, como consecuencia y acumulación de una serie de factores. (CARLEVARO, 1973c, p. 1)

Aunque también se muestra crítico hacia el pasado, reconociendo que hay elementos que tienen que ser directamente cambiados o descartados:

Tenemos ante nosotros un pasado que nos guía con sus virtudes y también con sus defectos. Unos y otros de suma importancia: virtudes, para seguir insistiendo en esa ruta determinada que nos da ya un camino seguro; y defectos, para detenernos y pensar que debemos evitar caer en los mismos errores. (CARLEVARO 1978, p. 7)

Los discípulos de Carlevaro tampoco son indiferentes a este pensamiento, por un lado, están quienes se sitúan como continuadores de su escuela y reconocen que es un planteo abierto que permite recibir nuevas ideas; por otro lado, están quienes admiten que han generado un pensamiento propio pero que la raíz esencial sus ideas tienen una importante conexión con lo desenvuelto por su maestro. En el primer grupo se puede colocar a Escande, que cuando describe la nueva escuela creada por Carlevaro destaca que esta “no se agota, no se cierra sobre sí misma, sino que de su propia vida va extrayendo otras preguntas y elaborando nuevas respuestas, en un proceso dialéctico en el que el propio avance abre nuevos caminos antes insospechados” (ESCANDE, 1996). En el segundo grupo se encuentra Fernández, quien expresa su propia teoría reconociendo la fuerte inspiración que fue Carlevaro:

Quisiera señalar expresamente la enorme deuda que esta obra tiene con la enseñanza de Abel Carlevaro, que considero el primer intento serio de estudiar este tipo de problemática [...]. Creo que el enfoque utilizado [en este libro] difiere bastante del suyo, mis conclusiones en algún aspecto de las suyas, y todas las secciones sobre técnica y aprendizaje se aplican a una problemática diferente. Sin embargo, estoy seguro que sin su enseñanza y ejemplo esta obra hubiera sido muy distinta, y probablemente mucho más pobre. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 9-10).

Ahora llama la atención un aspecto importante que surge de esta discusión: todos los planteos didácticos estudiados hasta aquí abordan a la guitarra desde el punto de vista

“tradicional”, es decir, se preocupan exclusivamente del repertorio de alturas definidas del instrumento. Aquí se torna importante analizar lo sucedido durante el siglo XX, donde existió una búsqueda inmensa por ampliar las posibilidades sonoras de los instrumentos en general, y de la guitarra en particular. Es posible encontrar una gran cantidad de obras para guitarra que abordan lo que se suele llamar “técnicas extendidas” o “técnicas expandidas”<sup>6</sup>; existen muchas composiciones que exploran nuevos campos utilizando recursos nunca antes usados. Surge entonces la siguiente preocupación: la mayoría del material didáctico para guitarra solo se preocupa con el repertorio de alturas definidas, lo que ha producido un desajuste entre la técnica y el repertorio del siglo XX y XXI, que hasta ahora ha avanzado a mayor velocidad que los métodos para guitarra. Si bien existen algunos trabajos de investigación y tentativas de sistematización de la escritura de la técnica extendida<sup>7</sup>, no es posible hallar un material didáctico (método) que haya abordado las nuevas posibilidades del instrumento.

Desde la perspectiva de la técnica como objetivo siempre móvil y cambiante en la historia, es decir, desde el pensamiento de los guitarristas aquí citados, se torna necesario hoy en día adoptar nuevas formas y además, afrontar las nuevas necesidades que nos propone la música actual. En este trabajo no se pretende abarcar las “técnicas extendidas”, pero sí se propone una nueva manera de ver lo ya expresado por Carlevaro. Estos cuestionamientos presentan varias posibilidades para ampliar, en un futuro, este trabajo agregando ejercicios básicos, variaciones y estudios simples que aborden las técnicas extendidas de manera sistemática y detallada, tomando el método de Carlevaro como referencia. Este aspecto resulta muy importante, pues apunta al progreso del instrumento, y significa una contribución que sobrepasa a todas las escuelas hasta aquí establecidas.

### **1.2.3 La técnica en términos de productividad**

Otro aspecto que ya fue mencionado anteriormente pero que merece un nuevo tratamiento desde la visión de la técnica instrumental es el abordaje de la técnica en términos de productividad. Existe una coincidencia en el siglo XX entre varios filósofos y los guitarristas: ambos grupos interpretan la técnica como un medio para conseguir mayores resultados en el menor lapso de tiempo posible.

---

<sup>6</sup> Los términos “técnica tradicional” y “técnica extendida” también han sido discutidos y problematizados, es por eso que aquí se utilizan entre comillas.

<sup>7</sup> Véase como ejemplo de lo aquí mencionado, la tesis de doctorado “A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização” de Cristiano Braga de Oliveira (BRAGA DE OLIVEIRA, 2020)

Para Ortega y Gasset “la técnica es el esfuerzo para ahorrar el esfuerzo”. Llamativamente este pensamiento es recurrente en Carlevaro que tanto en la *Serie Didáctica* como en *Escuela de la Guitarra* afirma que la técnica tiene como base “el mínimo esfuerzo con el máximo resultado”. Cuando Pujol sostiene que “la calidad del estudio importa más que la cantidad; la asiduidad, más que la insistencia; la reflexión más que la obstinación” (PUJOL, 1956, p.18) también está recomendando economizar tiempo y esfuerzo a través de la reflexión y la perseverancia.

Por otra parte, los pensadores del movimiento personalista interpretan que el proceso técnico debe siempre procurar la economía de energía, tanto física como mecánica o mental; y Ellul, ve en la razón la posibilidad de conseguir los medios más eficaces y en la conciencia la organización y sistematización para generar mayor productividad. Ideas similares a estas se encuentran reiteradas veces en el libro de Fernández antes citado: “lo importante es saber si ese mecanismo es óptimamente eficiente, o sea, si cumple su cometido con el mínimo esfuerzo muscular posible, o al menos aceptable. Supongo aquí que tal eficiencia es deseable, al menos como un objetivo” (FERNÁNDEZ. 2000, p. 13).

Entonces desde este ángulo, se puede entender la técnica como un medio, como una herramienta o un proceso que se aplica para obtener un resultado específico, y para llegar a este resultado se tiene que utilizar la menor cantidad de esfuerzo posible. Este pensamiento basado en la productividad posiciona la técnica totalmente como un medio, la coloca más cercana a las acciones motoras que a la música; aquí la técnica está en función del resultado, pero no se involucra artísticamente con el mismo. Esta separación recuerda la discusión planteada anteriormente, en la relación *techne – ergon* de Platón y Aristóteles. La asociación de la técnica a la productividad nos lleva a una separación casi absoluta de la técnica con el producto (*ergon*), la técnica aquí se presenta como una habilidad que, aplicada de manera correcta, generará un resultado; sin embargo, desde el punto de vista de los filósofos griegos, el término *techne* tiene más que ver con lo entendido actualmente como “arte”, *techne* y *ergon* no se presentan como dos aspectos separados sino como una interrelación; la *techne* (como arte) es una conexión compleja, sin límites definidos, entre acción, conciencia, oficio y producto. Por lo tanto, es importante aclarar que, desde la perspectiva griega, el término *techne* envuelve un significado mucho más amplio que el vocablo técnica.

Esta separación entre la técnica y el arte, ha sido una preocupación tratada y discutida con frecuencia en el mundo de la música, y los guitarristas que escribieron los tratados de técnica se interesaron en abordarla. La cuestión del rol de la técnica en la música, según los guitarristas, que es el próximo tópico a tratar.

### 1.2.4 Idea de técnica al servicio del arte

En los métodos más importantes del siglo XIX, ya se podía observar la separación de las habilidades mecánicas con el hacer artístico:

También necesita el tocador variar de muchas maneras el grado de intensidad de los sonidos para expresar su sensibilidad y buen gusto; pero me contentaré con recordar aquí esta cualidad, porque pertenece al estudio de la expresión, del cual no debo hablar ahora. (AGUADO, 1825, Parte Primera p.28)

Aguado entiende que los dos aspectos (técnica y expresión) deben ser tratados separadamente, y se puede observar en sus trabajos que se preocupó profundamente tanto con los dos (le dedicó una sección entera a la expresión en sus dos libros más importantes: *Escuela de la guitarra* [1825] y *Nuevo Método para guitarra* [1843]). Aguado no hace referencia explícita a lo que entiende por técnica, pero sí a lo que entiende por expresión:

Lo sublime del arte, por lo que toca al ejecutante, consiste en dar el verdadero sentido a las piezas de música, manifestando en el instrumento las ideas del autor de tal manera, que pasando los sonidos más allá del oído, muevan el corazón de los oyentes, esto es lo que se llama expresión. (AGUADO, 1843, Parte Segunda, p. 69)

Se puede observar que la expresión está conectada al mundo de las emociones, que va más allá de tocar correctamente. Se instala aquí una idea que se repetirá en los autores del siglo siguiente: el dominio de la técnica, el control absoluto de los movimientos no es suficiente para que la música se presente. La técnica no es la música.

Los guitarristas del siglo XX también tienden a ver la técnica como un medio, como un elemento subordinado a la música. Pujol afirma que “es sabido que la técnica no debe constituir un fin, sino un medio necesario para llegar a la perfección del arte” (PUJOL 1956, p. 13). Carlevaro sostiene que “si el oficio propiamente dicho pasa a ocupar el primer plano, el arte habrá perdido su calidad propia. Ahora bien, quien no posea una gran técnica no podrá ser un gran intérprete” (CARLEVARO, 1978, p. 31). Aparece explícitamente la técnica separada del arte, pero también se afirma que el arte depende irremediabilmente de la técnica para existir. Este es un posicionamiento que puede ser profundamente cuestionado y debatido. Existen varias expresiones artísticas durante el siglo XX que refutaron estas ideas típicas del pensamiento romántico, que aparecieron para romper con esa concepción trayendo una nueva perspectiva de lo que se entiende por arte en general, y de la relación entre el arte y la técnica

en particular. Los *Ready Made* de Duchamp en las artes visuales y 4' 33" de John Cage en la música son ejemplos icónicos de lo apuntado. Analizar las propuestas de creadores como Duchamp y Cage nos llevaría inevitablemente a una mayor inversión en la perspectiva filosófica. Duchamp aparece como el disparador de la ruptura en la relación del creador con su obra, explotando los mecanismos de producción y reflexión en el entorno del objeto artístico; es él que lleva al máximo el nivel de tensión en la relación del creador con aquel que se encuentra en el extremo opuesto del proceso - el receptor, o el público. Él es el punto de partida para una total transformación en el universo artístico en el inicio del siglo XX, siendo John Cage su correlato más próximo en el área de la creación musical en aquel momento: "Una manera de hacer música: estudiar Duchamp." (CAGE, 1976, p.72). Este es un tema complejo y profundo que ofrece diversas posibilidades y reflexiones, y si bien está por fuera del foco de este trabajo, es importante mencionarlo al tratar la técnica en referencia al arte.

Volviendo a la guitarra y su técnica, el planteo de Escande parece ser un poco más cuidadoso ya que cuando define técnica como el "dominio que el ejecutante tiene sobre los distintos mecanismos del instrumento" advierte que "sólo será artísticamente válido si está al exclusivo servicio del discurso musical" (ESCANDE, 1996); mantiene la separación entre técnica y música pero deja un espacio para interpretar el arte como lo único fundamental, es decir, lo que importa es la música, lo demás puede ser dispensado. No se puede afirmar que esta sea estrictamente su concepción, pero por lo menos nos permite ser un poco más flexibles.

Hasta aquí, la técnica es vista como un elemento de la música, algo que la compone. Esta será la postura que se adoptará para todo este trabajo, pero creemos que merece ser tratada más profundamente en un futuro. ¿Ser guitarrista con técnica significa simplemente tener resueltos los mecanismos? ¿Los procedimientos para dominar un pasaje musical es lo único que aborda la técnica? Estas preguntas quedan por tercera vez en suspenso esperando un abordaje más profundo oportunamente.

### **1.3 Los métodos para guitarra**

El foco principal de este trabajo es analizar el planteo didáctico - técnico que propone Carlevaro; para abordar esta tarea se torna necesario, en el marco teórico que sustenta esta investigación, realizar una breve revisión de los materiales didácticos para guitarra que anteceden al de Carlevaro. Se propone aquí observar las continuidades, rupturas y nuevas contribuciones que se fueron desarrollando en los escritos didácticos para guitarra. Esto implica adentrarse en una tradición de más de 450 años, donde se puede encontrar una

extensísima cantidad de material didáctico para la guitarra y sus antecesores como la guitarra de cuatro y cinco órdenes y la vihuela.

La historia de la guitarra y sus métodos ha sido profundamente investigada, siendo posible conseguir una gran cantidad de material bibliográfico que aborda este tema<sup>8</sup>. De esta manera, es importante aclarar que lo que se realiza aquí es una brevísima revisión histórica de los métodos para guitarra, con el fin de reconstruir el sinuoso camino que desembocó en la *Serie Didáctica* de Carlevaro. Esto es, observar en el planteo de Carlevaro las contribuciones, las continuidades y reinterpretaciones en relación al material preexistente.

Con la intención de delimitar el contenido, y teniendo en cuenta que el foco principal de este trabajo es el Cuaderno N° 4 de la *Serie Didáctica*, se dará principal atención al abordaje que se realizan los distintos métodos sobre la mano izquierda, observando cómo se plantean los ligados, las distensiones y las contracciones. Desde ya se observa que el trabajo de mano izquierda en la mayoría de los métodos se resume a un abordaje diatónico, siempre trabajados en un contexto musical y sin tener explicaciones detalladas sobre los movimientos que debe realizar la mano y el brazo. Con Carlevaro se renueva el tratamiento de la mano izquierda en general, al ampliar el estudio de los movimientos, al ofrecer análisis profundos de la mecánica y al crear ejercicios objetivos para trabajar cada fundamento técnico.

### 1.3.1 Métodos del Renacimiento

Durante el siglo XVI se puede encontrar una gran cantidad de material escrito para vihuela y guitarra de cuatro y cinco órdenes en toda Europa, principalmente en España, Francia, Italia e Inglaterra. La vihuela y las guitarras eran consideradas instrumentos diferentes, cada uno con propias particularidades:

Según las pruebas documentales, incluidas las fuentes contemporáneas de música para el instrumento, la típica guitarra del siglo XVI era un instrumento pequeño, de cuatro órdenes y de registro agudo, con forma de ocho, de aproximadamente un tercio del tamaño de una guitarra clásica moderna y afinada más aguda, una cuarta o más. [...]. La guitarra de cinco órdenes, un poco más grande, que los italianos llamaban *chitarra spagnola*, apareció por primera vez en el tercer cuarto del siglo XVI. La vihuela de mano española, y su homóloga italiana, la *viola da mano*, todavía más grande, de seis órdenes, de menor tesitura y con forma de 8, no se consideraba guitarra. De hecho, como se verá, todos los datos disponibles del siglo XVI indican que la guitarra

---

<sup>8</sup> Ver *Guitar Methods: An Annotated Bibliography 1760 – 1860* (2010) de Erik Stenstadvold, *The Guitar and Its Music* (2007) de James Tyler y Paul Sparks, *Guitar from the Renaissance to the Present Day* (1974) de Harvey Turnbull y los libros y artículos de autores como Brian Jeffery y Matanya Ophee.



tenía su propio carácter, función, afinaciones y repertorio separados y distintos, y que los intérpretes, teóricos y compositores del siglo XVI consideraban que la vihuela no era una guitarra sino un equivalente español en forma de ocho del laúd (TYLER; SPARK, 2007, p. 3)<sup>9</sup>.

Para este trabajo se tienen en cuenta de igual manera todos los materiales de los distintos tipos de instrumentos (guitarras y vihuela), ya que todos se pueden considerar como antecedentes de la guitarra actual. Estos instrumentos, aunque diferentes, siempre estuvieron próximos unos de otros: es común encontrar en los libros de tablaturas españoles material para vihuela que incluía obras para ser tocadas en la guitarra. Un ejemplo de lo apuntado es “el más antiguo material de música para guitarra” (TYLER; SPARKS, 2007, p.7) *Tres libros de música en cifras para vihuela . . . y algunas fantasías para guitarra* (1546) de Alonso Mudarra, que como el título indica, posee obras para los dos instrumentos.

Sin dudas las diferentes características de estos distintos instrumentos y sus repertorios específicos es un tema sumamente interesante y complejo, pero que está más cerca del área de estudios de la organología histórica que de la técnica. Por lo tanto, aquí se aborda este tema muy superficialmente, considerando que es un contenido que sirve de complemento, pero que no es totalmente relevante para lo investigado en este trabajo.

El repertorio del siglo XVI, aunque originalmente escrito para vihuela o guitarra, es frecuentemente ejecutado en la guitarra moderna; de ahí el interés de afrontar estos materiales escritos. Es una realidad que la similitud de la vihuela con la guitarra moderna, por tener la misma cantidad de órdenes y afinación parecida, ha generado una fuerte vinculación entre los dos instrumentos. Las transcripciones y adaptaciones de la música para vihuela a la guitarra moderna se han tornado muy conocidas, son frecuentemente tocadas y son material imprescindible en los programas de enseñanza de guitarra. Esto no quiere decir que no existan transcripciones de otros instrumentos como el laúd, sin embargo, al ser éste un instrumento con orígenes y características muy distintas, su adaptación a la guitarra moderna implica de mucha

---

<sup>9</sup> According to documentary evidence, including contemporaneous sources of music for the instrument, the typical sixteenth-century guitar was a small, figure-8-shaped, four-course, treble-range instrument, tuned a fourth or more higher and about one- third the size of a modern Classical guitar. [...]. The somewhat larger five-course guitar, which the Italians called the *chitarra spagnola*, first appeared in the third quarter of the sixteenth century. The still larger, six-course, lower-range, figure- 8-shaped Spanish vihuela de mano, and its Italian counterpart, the *viola da mano*, were not considered guitars. Indeed, as will be seen, all available evidence from the sixteenth century indicates that the guitar had its own separate and distinct character, function, tunings, and repertory, and that sixteenth-century players, theorists, and composers regarded the vihuela not as a guitar but as a figure-8-shaped Spanish equivalent of the lute (TYLER; SPARK, 2007, p. 3)

experiencia y en general y en general el resultado producido se da a través de soluciones más complejas. El laúd y la tiorba no son abordados en este trabajo porque tienen un camino más complejo y se separan de la guitarra como antecedentes, se estudia aquí mayoritariamente el material de vihuela en España y de guitarra de cuatro y cinco órdenes en Francia e Italia.

Con la cantidad de material de esta época, se puede observar la importancia y popularidad que estos instrumentos tuvieron en Europa en el siglo XVI. Diversos músicos dejaron un rico material escrito, algunos de los más conocidos son, en España Luis de Milán, Alonso Mudarra, Fuenllana, Luis de Narváez, Valderrábano; en Francia, Guillaume Morlaye, Adrien Leroy; en Italia, Francesco de Milano, Antonio Rotta, Melchiore de Barberiis, entre muchos otros más. La mayoría del material producido por estos autores son recopilaciones de partes de acompañamiento de canciones u obras solista.

Además de las obras musicales de este período, también es posible encontrar libros de carácter didáctico. Tal vez el caso más icónico es el de Luis de Milán, que en 1536 publicó *El Maestro*. En la portada de este libro se puede identificar la clara orientación didáctica del material:

Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El cual trae el mismo estilo y orden que un maestro traería con un discípulo principiante: mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar/para entender la presente obra (MILÁN, 1536).

En este libro se encuentran explicaciones escritas al comienzo, y obras organizadas en orden creciente de dificultad. Está dividido en ocho cuadernos, siendo el primero de explicaciones teóricas, donde se dan instrucciones de cómo afinar la vihuela y cómo leer las tablaturas. Posteriormente coloca las obras, comenzando por las más fáciles para que el estudiante no se frustre. Esta visión didáctica de *El Maestro*, que demuestra particular interés por el aprendizaje, se encuentra en varias obras de vihuela de la época:

Milán comenta que la música para el principiante es fácil, para evitar que se desanime. Este interés por el principiante se mantiene en algunos de los otros libros de vihuela. Alonso Mudarra (*Tres libros de Música en cifra para Vihuela*, 1546) abre su obra con una serie de fantasías indicadas "para desarrollar las manos" o "fáciles". Miguel Fuenllana (*Orfenica Lyra*, 1554) utiliza 'F' y 'D' para indicar piezas fáciles y difíciles y Enríquez de Valderrábano (*Silva de Sirenas*, 1547) coloca tres grados de dificultad. (TURNBULL, 1991, p, 26)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Milán comments that the music for the beginner is easy – in this way, he will not become discouraged. This interest in the beginner is carried on in some of the other vihuela books. Alonso Mudarra (*Tres*

Esto representa un fuerte antecedente que se conecta estrechamente con nuestro trabajo, que pretende clasificar en tres diferentes niveles de dificultad los ejercicios. Se observa que nuestra preocupación también es compartida por los vihuelistas españoles del renacimiento. Además de la clara preocupación por la enseñanza, se puede encontrar en los escritos de los vihuelistas cierta preocupación por la técnica:

Mudarra da indicaciones específicas para los *tempi* rápidos, medios y lentos y sugiere el uso el dedillo cuando se toca desde la cuerda superior a la inferior, mientras que el *de dos dedos* es mejor para el movimiento inverso. Fuenllana proporciona la descripción más extensa de la técnica [de la época]. Aconseja a los principiantes que toquen la cuerda superior muy despacio y con cuidado, y a los los intérpretes más avanzados, deliciosamente descritos como "con manos", les recomienda evitar los extremos, que no toquen ni muy rápido ni muy despacio [...] Una sección importante de la introducción de Fuenllana está dedicada al "tañer con limpieza", es decir, a la ejecución limpia. (TURNBULL, 1991, p, 26)<sup>11</sup>

Otra publicación de este período que no se puede dejar de mencionar es la del francés Adrian Le Roy titulada "*Briefve et facile instruction pour apprendre la tabulature a bien accorder, conduire, et disposer la main sur la Guiterne*" (Breve y fácil instrucción para aprender la tablatura, para afinar, conducir y poner la mano en la Guitarra) (1551). No se encuentran ejemplares disponibles de este libro, ni de su segunda edición de 1578, ni de su traducción al inglés de 1568 (TURNBULL 1991, p. 35 – 36); sin embargo, solo con el título basta para percibir la preocupación del autor por transmitir los conocimientos del instrumento.

Con todo el material consultado, es simple notar que los escritos técnico - didácticos para guitarra tienen importantísimos antecedentes históricos desde el renacimiento, por lo que todos los métodos del siglo XX son, de alguna u otra manera, una continuidad de esta tradición que comenzó hace más de 450 años. Del material visto hasta aquí, no se puede obtener mucho de la técnica en sí, ya que son métodos para instrumentos con características bastante diferentes

---

*libros de Música en cifra para Vihuela*, 1546) opens his work with a number of fantasias marked either 'to develop the hands' or 'easy'. Miguel Fuenllana (*Orphenica Lyra*, 1554) uses 'F' and 'D' to indicate easy and difficult pieces and Enríquez de Valderrábano (*Silva de Sirenas*, 1547) has three grades. (TURNBULL, 1991, p, 26)

<sup>11</sup> Mudarra gives specific signs for fast, médium and slow tempi and suggests that *dedillo* be used when playing from the top string to the lowest, while *de dos dedos* is better for the reverse movement. Fuenllana provides the most extended account of technique. He advises the beginner to play very slowly and carefully, and even for more advanced performers, delightfully described as those 'with hands', he avoids extremes in advocating that they go neither too quickly nor too slowly [...] An important section in Fuenllana's introduction is devoted to *tañer con limpieza* – neat, or clean, performance. (TURNBULL, 1991, p, 26)

que involucraban técnicas incomparables a las que se usan hoy en la guitarra moderna. Es por esto que en esta parte no se ha observado el tratamiento de la mano izquierda específicamente, sino la estructura general de los tratados, donde se pueden vislumbrar algunas características y padrones que siguieron presentes en los futuros métodos.

### 1.3.2 Métodos del Barroco

Durante el período Barroco predominó la guitarra de cinco órdenes, sobreponiéndose a la vihuela y la guitarra de cuatro órdenes. Es posible encontrar gran cantidad de música compuesta para este instrumento, incluso se encuentran obras que actualmente forman parte del repertorio tradicional de la guitarra moderna. Con el material disponible se puede observar, además de la popularidad del instrumento, una cierta tendencia a ser usado como instrumento acompañante, por lo que predomina en la época el interés por la enseñanza de bajo continuo, posición de acordes y rasgueos.

A diferencia de la situación en el siglo XVI, la balanza se inclina a favor de un estilo muy simple y popular, y sólo ocasionalmente nos encontramos con un enfoque más ambicioso que resultó en la música que todavía tiene atractivo hoy en día. (TURNBULL, 1991, p. 41)<sup>12</sup>

Como antecedente del primer material didáctico del siglo XVII, se puede encontrar el pequeño libro de Juan Carlos Amat *Guitarra Española, y Vandola*, cuya primera edición fue en 1586. La postura del libro de Amat es claramente didáctica, comienza explicando cómo afinar la guitarra, cómo hacer los rasgueados y desarrolla por varios capítulos los distintos acordes posibles en el instrumento. Posteriormente aborda la aplicación de los acordes, explicando cómo usarlos en diferentes danzas. Resulta interesante el planteo, se observa una continuidad con los métodos anteriores, sobre todo en la preocupación por el planteo teórico, que ocupa la mayor parte del material.

La cantidad de libros de tablaturas y acordes que se encuentran en esta época en Europa y América es impresionante, destacándose Italia como la mayor productora de contenido:

Para poner en perspectiva el tamaño del repertorio, el número total de manuscritos y libros impresos para guitarra sólo del siglo XVII, conservados en bibliotecas de toda Europa y en los Estados Unidos y México, es

---

<sup>12</sup> Unlike the situation in the sixteenth century, however, the balance is tipped in favor of a very simple, popular style, and only occasionally do we meet a more ambitious approach which resulted in music that still has appeal today. (TURNBULL, 1991, p. 41)

sustancialmente mayor que el número para el laúd o el teclado. (TYLER, SPARKS, 2007, p. 49)<sup>13</sup>

En Italia predomina la guitarra como instrumento para tocar danzas y como acompañamiento del canto, por lo que los tratados se centran mayoritariamente en este aspecto. En el año 1606, Girolamo Montesardo publica *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniola senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare*. (Nueva invención de tablatura para tocar danzas en la Guitarra Española, sin números o notas; por medio de la cual se puede aprender por uno mismo sin un maestro). Aquí Montesardo explica los rasgueos de mano derecha y utilizando el sistema del “alfabeto”<sup>14</sup> para nombrar los acordes (TYLER, SPARKS, 2007). Se percibe en el título la intención del libro, que pretende ser un material autosuficiente y que con la simple lectura del mismo se puede aprender a tocar; se observa aquí que “el maestro” ya no es una necesidad, por lo que puede ser reemplazado por un material didáctico escrito. Este título recuerda a la portada de *El Maestro* de Milán, donde se menciona que el material es estructurado de la misma manera como lo haría un maestro con un principiante. Aquí se instala un precedente, ya que como se verá más adelante, en varios de los métodos para guitarra de los dos siglos siguientes se menciona la idea de que con el material escrito se puede prescindir del maestro.

Remontándonos al mito de Prometeo de Esquilo, aquí el conocimiento (representado por el fuego), que necesita ser transmitido, necesita ser enseñado, ya no precisa de una persona que lo transmita. Prometeo aquí es el material impreso, ya no es la “entidad viva” llamada de maestro. Tal vez la intención de esto era suplir la falta de maestros de la época, donde quizá era más accesible conseguir el material escrito que un instructor. Tampoco se puede dejar de mencionar que esta postura posiblemente haya sido una estrategia de “marketing”, pretendiendo influenciar al público amateur a optar por el material impreso por sobre la instrucción de un maestro.

Otros libros para guitarra, con estas características se pueden encontrar en Italia durante el siglo XVII: *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnila* (1608)<sup>15</sup> de Foriano Pico, donde se presenta un cuadro explicativo con acordes según el “alfabeto”; y *Intavolatura di*

---

<sup>13</sup> To put the size of the repertory in perspective, the total number of manuscripts and printed books for guitar from the seventeenth century alone, preserved in libraries throughout Europe and in the United States and Mexico, is substantially greater than the number for either lute or keyboard. (TYLER; SPARKS, 2007, p. 49)

<sup>14</sup> El alfabeto es un sistema para nombrar los acordes de la guitarra mediante el uso de letras y signos.

<sup>15</sup> Se cree recientemente que el libro fue publicado originariamente mucho más tarde en el siglo, tal vez en 1698 (TYLER; SPARKS, 2007, p. 55)

*chitarra alla spagnuola...* (1620) de Giovanni Ambrosio Colonna, donde se presentan instrucciones para leer tablaturas y también un cuadro explicativo con acordes según el alfabeto.

Se encuentran libros didácticos para guitarra, con características similares en toda Europa. En Francia resultó muy conocido el *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español* (1626) de Luis de Briceño; en Inglaterra *Easie Lessons on the Guittar for young Practitioners; single and some of two Parts* (1677) (actualmente perdido) de Seignio Francisco y *The false consonances of musick or Instructions for the playing of a true Base upon the Guitarre* (1682)<sup>16</sup> de Nicola Matteis. Este último, según su propio autor es “un libro el cual está diseñado para enseñar composición, ayre y a tocar desde la base” (TYLER *apud.* North, p. 126)

Ya en el final del siglo, aparecen nombres que perduran hasta la actualidad como Gaspar Sanz y de Visée. Robert de Visée fue un guitarrista y tiorbista de gran reconocimiento en su época y produjo una gran cantidad de obras que hoy se mantienen vigentes. Si bien no escribió ningún libro de exclusiva orientación didáctica, su *Livre de Guitare dédié au Roy* (1682) “como los de muchos compositores de guitarras barrocas, parece ofrecer a los músicos los materiales para formar sus propias suites”. (TYLER; SPARKS, 2007, p 114)<sup>17</sup>. En este sentido es importante mencionar que mucho del material producido en esta época y que es presentado como composiciones, probablemente fue material didáctico, utilizado como una herramienta para aprender a componer o para aprender a tocar. En este trabajo se decidió hacer foco principalmente en el material que, además de partituras o tablaturas, contiene explicaciones e intenciones expresas de ser un material direccionado a la enseñanza.

Con el libro de Gaspar Sanz, *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* (1697) sucede lo contrario, la publicación comienza con un elaborado material teórico, tal vez el más elaborado hasta el momento, que deja clara su orientación didáctica:

También es notable la gran cantidad de información e instrucción que Sanz proporciona: antes de que la música comience hay instrucciones para la afinación, la formación de los acordes, la técnica de la mano derecha e izquierda, los adornos y la métrica; después de la música hay un tratado detallado sobre el acompañamiento con bajo figurado, seguido de algunos ejemplos musicales más y pasacalles. (TYLER; SPARKS, 2007 p. 152)<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Traducción al inglés del original editado 2 años antes en Londres. (TYLER; SPARKS, 2007)

<sup>17</sup> Visée's book, like those of many Baroque guitar composers, seems to be offering players the materials from which to form their own suites. (TYLER; SPARKS, 2007, p 114)

<sup>18</sup> Also remarkable is the sheer quantity of information and instruction Sanz provides: before the music begins there are instructions for tuning, chord formation, right- and left-hand technique, ornaments, and metre; after the music there is a detailed treatise on accompanying using figured bass, followed by a few more music examples and passacalles. (TYLER; SPARKS, 2007 p. 152)

Aparece aquí un abordaje formal de la técnica de la mano izquierda: se menciona el uso de la cejilla y la correcta utilización de los acordes “para llevar la mano por todo el mástil de la guitarra con gran facilidad”. Sanz realiza comentarios sobre la coordinación de ambas manos e incluso menciona un detalle mecánico - técnico fundamental de la mano izquierda: “Cuando de un traste bajas a otro, no quites el dedo con que le pisas, hasta que el siguiente dedo esté pisando en el otro traste, y al instante levanta el dedo primero, con que pisaste; porque levantar el dedo con que pisas el 3 antes de pisar el uno, es tañer de martinete”. (SANZ, 1674, p. 10 y 11)

Se trata aquí, en verdad, de una observación bastante básica que procura solucionar la cuestión de la continuidad del fraseo – al mantener un dedo presionando una determinada nota hasta que la próxima nota sea articulada, se evita la interrupción del sonido que generaría un vacío entre los dos ataques, perjudicando la continuidad del discurso musical. No se trata de un procedimiento estrictamente técnico que fundamenta un tipo de movimiento de difícil solución, como encontramos en la metodología que propone Carlevaro, pero al mismo tiempo es un testimonio vivo de un cuidado técnico directamente relacionado con la percepción de aquello que suena: “tañer de martinete” ya puede ser considerado una mala técnica en el siglo XVI, así como en la actualidad.

Es interesante observar que incluso en la introducción del Cuaderno N°3 de la *Serie Didáctica* (figura 1), se encuentra una observación similar que tiene un correlato por parte de Carlevaro, cuando tiene el cuidado de detallar la necesidad de mantener el sonido entre dos notas que estén separadas por un desplazamiento:

Ejecución defectuosa  etc.

Ejecución correcta  etc.

Figura 1: ejemplos de cambio de posición de la mano izquierda (CALEVARO, 1973b, p.6)

Lo que Carlevaro señala aquí es un fundamento técnico de un ejercicio, y en ese punto difiere de Gaspar Sans que trata simplemente el cambio de dedos en notas diferentes, sin hacer mención que son separadas por un desplazamiento. Es evidente que el abordaje de Carlevaro está centrado en la cuestión de los movimientos de la mano, y no solo ofrece una descripción minuciosa y analítica, sino que expone diversos ejercicios para estudiar esos movimientos.

Es verdad que Sanz describe con mayor detalle el uso de los dedos de la mano derecha, sin embargo, la contribución realizada en el área técnica en general es muy significativa. Otra vez se torna difícil comparar los aspectos técnicos de la guitarra barroca (generalmente de cinco órdenes y con cuerdas dobles) con la guitarra moderna; pero ya se comienzan a vislumbrar ciertas cuestiones estructurales de la técnica que serán profundizadas en los métodos de los guitarristas clásicos y románticos.

Otros varios libros didácticos para guitarra barroca se encuentran ya en el siglo XVIII, principalmente en España y Francia. En Francia aparece el libro de François Campion, *Nouvelles découvertes sur la guitarrre* (1705) que se dedica a explorar distintas *scordaturas* de la guitarra, mientras que en España se destaca el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714) de Santiago de Murcia, que presenta un tratado muy completo sobre como realizar bajos continuos en la guitarra, ofreciendo diversos abordajes con gran cantidad de ejemplos.

### 1.3.3 Métodos Clásico – Románticos

El asunto de los métodos clásico – románticos es posiblemente uno de los temas más estudiados en el mundo de la guitarra, siendo posible encontrar una gran cantidad de libros, artículos y tesis al respecto<sup>19</sup>. Es por esto que aquí se realiza una simple mención de algunos de los métodos más importantes y se trabaja en particular los métodos de Aguado y Sor, considerados los más relevantes e influyentes de la época.

En la introducción de *Escuela Razonada de la Guitarra*, Emilio Pujol en dos oportunidades destaca a Sor y Aguado como los más distinguidos del período clásico:

Federeco Moretti, recogió y ordenó más tarde en sus *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* las teorías de la nueva escuela. El paso dado al principio del siglo XIX por Carulli, Carcassi, Legnani y otros, culminó en la

---

<sup>19</sup> El libro de Stenstadvold, *Guitar Methods: An Annotated Bibliography 1760 – 1860*, como ya se mencionó anteriormente, trata detalladamente este tema.



obra de Giuliani, Sor y Aguado, los más eminentes compositores, intérpretes y tratadistas del período clásico. (PUJOL, 1956, p. 12)

Los Métodos de Sor y Aguado son las mejores obras de estudio que se han escrito para guitarra. La del primero, [...] expone con incontestable lógica sus teorías sobre la disposición del instrumento sometida a la música y al arte. La del segundo, expone de manera más general todas las posibilidades técnicas de su época, ordenadas en un sentido didáctico claramente comprendido. Las cualidades más salientes del Método de Sor son las de su sentido musical y artístico, mientras que las del Método de Aguado se acentúan principalmente en el aspecto técnico – instrumental (PUJOL, 1956, p. 16)

Es evidente la preocupación de Pujol por la historia de la guitarra y su técnica. Él afirma que la técnica instrumental avanza y progresa según el paso del tiempo, y admite que todo lo actual es una construcción histórica; esta postura ratifica la importancia de hacer, en este trabajo, un repaso histórico por los métodos de guitarra.

En 1758 se puede encontrar el *Méthode pour Apprendre a Jouer de la Guitarre* de Don \*\*\* (autor anónimo). Este es “el primer ejemplo de un método para guitarra que utiliza notación de pentagrama” (OPHEE, 1999). Se puede reconocer fácilmente en este método la preocupación didáctica, ya que aborda las digitaciones, se encuentran notas para el aprendiz y hasta se observa un plan para memorizar el diapason en diez días. Ya en 1799, aparece el método de Federico Moretti *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, que fue uno de los más influyentes según sus contemporáneos. Aquí vemos que se trabaja seriamente la técnica de la guitarra de seis órdenes dobles por primera vez, aunque el autor afirma que prefiere usar una guitarra de siete órdenes sencillos, le parece más oportuno mostrar los principios para la de seis porque es la más popular en España.

Hacia finales del siglo XVIII y comienzo del XIX surgen varios métodos, como *Arte de tocar la Guitarra Española por Música* de Fernando Ferandiere editado el mismo año que el de Moretti. Este último resulta llamativo porque no posee textos explicativos relevantes ni indicaciones de digitación.

### 1.3.3.1 Dionisio Aguado

En 1820 aparece la primera publicación didáctica de Dionisio Aguado, *Colección de estudios para guitarra*. En este primer trabajo ya se observa una preocupación profunda por la enseñanza: además de presentar cuarenta y seis estudios ordenados según el grado de dificultad, explica textualmente la importancia de crear una rutina de estudio. El material presentado es claramente didáctico, contando con muchas explicaciones y recomendaciones entre las que se

destacan la posición del cuerpo en relación a la guitarra, el uso de uñas, la utilización de seis cuerdas simples y también se observa el interés por la digitación de ambas manos. El autor menciona que el estudiante debe obedecer el orden en el cual son presentados los estudios y ofrece una detallada explicación para cada uno de ellos.

### **1.3.3.1.1 Escuela de la Guitarra**

Cinco años después de la publicación de la *Colección de estudios*, Aguado publica el célebre libro *Escuela de la Guitarra* (AGUADO, 1825). Este libro es sin dudas el trabajo didáctico más detallado y completo hasta ese momento, y representa una de las mayores contribuciones en la historia del instrumento. Se encuentra dividido en dos grandes partes, la primera, titulada “teórico – práctica”, presenta el material dividido en tres secciones: en la primera se aborda la guitarra y su manejo en general, en la segunda la teoría musical aplicada a la guitarra y en la tercera se tratan las condiciones que debe tener la guitarra, el guitarrista y el lugar donde se toca. En esta parte, se puede observar que el autor repite de manera literal la mayor parte del texto escrito en el libro de 1820, aunque presenta algunas diferencias, sobre todo en la posición del cuerpo en relación al instrumento.

La segunda parte, titulada “práctica”, se subdivide en cuatro secciones: lecciones elementales, explicación de los acordes, estudios y expresión musical. En esta parte se repiten casi todos los estudios publicados por Aguado en 1820, aunque todos son revisados y “alterados en la ortografía musical, con el objeto de manifestar en el escrito la mayor exactitud de la ejecución” (AGUADO 1825, p. II). Aquí se observa el particular interés de Aguado por la enseñanza, no solo se preocupa con la detallada digitación, sino que además la revisa para garantizar la correcta realización de los estudios, no se permite dejar ninguna cuestión sin resolver; el estudiante, que debe seguir estrictamente todo lo escrito, no se encontrará con ningún pasaje ambiguo o de dudosa resolución. Comienza con ejercicios extremadamente simples, a una voz, y posterior va complejizando el material (las primeras 85 lecciones no van más allá de la primera posición)

El trabajo de Aguado es extensísimo y altamente detallado: aborda aspectos teóricos de la técnica y de la música en general, realiza recomendaciones de todo tipo, que van desde la posición del instrumento, el tamaño de las manos, hasta el lugar ideal donde realizar los conciertos. Continúa con la tradición de los barrocos y dedica una gran cantidad de páginas al empleo de los acordes, basándose en la armonía clásica; explora al máximo las posibilidades sonoras de la guitarra abordando detalladamente los armónicos, la tambora, los pizzicatos, los

arrastres, campanelas y distintas imitaciones de instrumentos orquestales. Todos los aspectos mencionados son apenas algunas de las tantas cosas tratadas en este monumental trabajo.

Vista la cantidad de información disponible en *Escuela de la guitarra*, resulta importante aclarar que en el presente trabajo tomaremos en cuenta sólo los aspectos de la mano izquierda, que son analizados en los párrafos siguientes. En varias ocasiones se realizará un contrapunto de las ideas de Aguado con las de Carlevaro. En este punto es importante recordar que este tema fue tratado en el libro de Alfredo Escande *Sor – Aguado – Carlevaro: Continuidades y Rupturas* (ESCANDE, 2009), sin embargo, nosotros intentaremos ofrecer nuevas perspectivas y enfoques basándonos en nuestras experiencias.

En la primera sección de la **primera parte** del libro, se aborda la colocación de la guitarra, la posición de los brazos y uso de las manos y dedos. Se encuentran aquí varias observaciones importantes sobre el brazo y la mano izquierda. Para Aguado hay reglas “esencialísimas” en la mano izquierda: ésta debe mantener los dedos apoyados con la fuerza necesaria, de manera constante para mantener las vibraciones de la cuerda cuanto sea necesario según la música, y también hay que tener presente que para que cese el sonido bastará con impedir las vibraciones de la cuerda.

Más adelante, a partir del párrafo 24 hasta finalizar la sección primera (hasta el párrafo 38), se dedica detalladamente al brazo izquierdo y su mano. En este trecho Aguado menciona la importancia de la coordinación entre las manos ya que trabajan en conjunto. Sobre la posición del brazo y la mano, Aguado afirma:

Se fijará con fuerza la articulación de las últimas falanges del dedo pulgar sobre la línea media longitudinal de la parte posterior del mástil: el codo no se desviará mucho del cuerpo: la mano se inclinará un poco hacia los trastes por el lado del dedo pequeño, y sus cuatro dedos índice, medio, anular y pequeño deberán estar separados o bastante abiertos, de modo que alargando el último hasta el quinto traste, apenas se mueva la mano. (AGUADO, 1825, p. 4)

Aguado aclara que, si el pulgar queda abarcando todo el mástil, el dedo meñique no tiene libertad de movimiento para pulsar las cuerdas graves; este planteo tiene vigencia actual y es un aspecto que se menciona en muchos de los otros métodos para guitarra. Además del llamado de atención al pulgar, se observa la mención del codo, que preferentemente tiene que permanecer cerca del cuerpo. En este sentido podemos deducir que el codo no tiene mucha participación en la técnica que propone Aguado; esto difiere con el planteo de Sor y obviamente el de Carlevaro, que afirma que el codo tiene total importancia y su participación es fundamental para los diferentes tipos de presentación de la mano izquierda y para los traslados de la misma.

A continuación, comenta que los cuatro dedos de la mano izquierda tienen que estar casi paralelos a los trastes y que tienen que ponerse arqueados para que se apoye sólo la punta de la última falange, esto evitará que los dedos interfieran en la vibración de las cuerdas inmediatas. Reafirma esto en el párrafo 37, donde señala que

La izquierda ha de bajar y subir por el mástil, teniendo cuidado de llevar los dedos separados y abiertos, en términos de que sus cuatro puntas correspondan a cuatro trastes consecutivos, sean los que fueren, procurando que los dedos que no pisan se mantengan sin encogerse, especialmente el pequeño, y que los que pisan no impidan la vibración de las cuerdas inmediatas. (AGUADO, 1825, p. 5)

Aquí, la posición de la mano en el mástil nos recuerda a la idea de presentación longitudinal que propone Carlevaro: “Los dedos son presentados siguiendo la dirección de las cuerdas [...] Cada dedo se encuentra en un espacio diferente; enfrentados simultáneamente a una misma cuerda” (CARLEVARO 1978, p. 78). Por otro lado, la noción de presionar las cuerdas utilizando la punta los dedos es un aspecto que está presente en todos los planteos técnicos. Se puede deducir de la cita anterior que hay una preocupación, aunque no muy detallada, de cómo deberían realizarse los traslados de mano izquierda; esto se diferencia notablemente con Carlevaro, que da a los traslados un profundísimo tratamiento. Es verdad que ambos coinciden en la idea de mantener la posición de la mano, con los dedos abarcando cuatro trastes; pero es incomparable el tratamiento, ya que Carlevaro, además de clasificar los traslados en diferentes tipos, explica minuciosamente todos los movimientos que deben realizar los dedos, la mano, la muñeca y el brazo, para cada uno.

Sobre la coordinación entre las manos Aguado señala que las cuerdas “han de ser pisadas por la izquierda en el momento mismo que la derecha le comunique el impulso” (AGUADO, 1825, p. 4), aquí se observa una continuidad con lo planteado por Gaspar Sanz ciento cincuenta años antes. Se deduce que esto es en procura del *legato* y también para evitar cortes y ruidos innecesarios; esta es otra afirmación que tiene vigencia al día de hoy. Finalmente, se trae a colación un comentario de Aguado que llama la atención: “la fuerza que haga la izquierda nunca será demasiada” (op.cit. p. 4). Esta afirmación se encuentra al otro extremo del pensamiento de Carlevaro que, como se ha visto antes, procura siempre la economía de energía; a modo de ejemplo, en el tratamiento del pulgar de la mano izquierda el uruguayo afirma: “Es necesario eliminar todo movimiento desproporcionado (forzado) e ilógico y corregir esa forma equivocada de la actuación del pulgar, permitiendo así mayor libertad y holgura y una economía de energía.” (CARLEVARO 1978, p. 85)

En la **segunda parte**, dentro de la sección primera titulada “lecciones elementales”, se encuentra un capítulo que trata los “adornos”. Los adornos para Aguado incluyen los ligados, apoyaturas, mordentes, trinos, calderón cantante, sonidos apagados, sonidos producidos por la mano izquierda sola, tambora, imitaciones, armónicos. Varios aspectos resultan interesantes en este capítulo: en primer lugar, se abordan técnicas que nunca antes se habían tratado en métodos anteriores, incluso se anticipan varias técnicas que serán típicas de las vanguardias del siglo XX como la tambora y la producción de notas con la mano izquierda sola. Otra cosa sorprendente es que el ligado es considerado como un adorno, esta es una idea diferente a la que se tiene hoy en día, donde se considera al ligado como un tipo de articulación más que como un “accesorio decorativo”.

Aguado contempla dentro de los ligados muchas más posibilidades de las pensadas actualmente: además de los ligados de dos y tres notas ascendentes y descendentes, plantea los ligados descendentes con cambio de dedo (ver párrafo 324), una práctica que difícilmente se pueda aplicar actualmente; otro tipo de ligado que presenta es el “arrastre”, actualmente mencionado como *glissando* o *portamento*; también expone una especie de ligado doble que mixtura un ligado en una cuerda mientras en la otra se realiza un arrastre (ver párrafos 326 y 327); y finalmente, expone los ligados “impropios” que son los que se realizan pulsando una cuerda con la derecha y percutiendo con la izquierda en la cuerda inmediata más grave (ver párrafo 328).

También aborda la apoyatura, el mordente y el trino, que se realizan con ligados de la mano izquierda; pero el autor decide trabajarlos cada uno separadamente dentro de los adornos en general y no incluirlo dentro del apartado “ligado”. En el profundo planteo de ligados por parte de Aguado se observa la falta de tratamiento del ligado mixto (sucesión de un ligado simple ascendente seguido de uno descendente y viceversa), se puede ver que es utilizado en los “mordentes” pero no es explicado particularmente; aunque se percibe que es una técnica frecuentemente utilizada (ver ejercicio N° 2, pág. 53 de la Segunda Parte del libro). Esto nos permite suponer que el ligado mixto en la concepción de Aguado es simplemente la suma de dos ligados simples; este planteo se aproxima al de Carlevaro, que asume los ligados mixtos como “una acción combinada, una doble actitud que es consecuencia de la condición mecánica referente al ligado ascendente por un lado, y descendente por otro” (CARLEVARO, 1978, p. 138).

Aguado trabaja los ligados siempre en un contexto musical, con las características típicas de la música del clasicismo. Se observa que muchos de los ligados propuestos por el autor son muy difíciles (a veces imposibles) de ser realizados en la guitarra moderna. Para

ejemplificar esta situación basta observar algunos de los ejercicios y lecciones que propone en el libro (figura 2 y 3), donde se plantean ligados de “grandes” intervalos, a veces entre dedos consecutivos. Otra situación es la utilización de la mano izquierda para realizar sonidos, que es una práctica habitual en Aguado, en los ligados descendentes con cambio de dedo y los ligados “impropios” pero que presenta poca efectividad en la guitarra actual. Todos estos aspectos encuentran explicación en las diferencias organológicas entre la guitarra actual y la que utilizaba Aguado: un instrumento de menores proporciones, con cuerdas de tripa que no generan tanta rigidez y tensión, y una capacidad sonora menor lo que genera menos diferencias entre las notas que son pulsadas con la mano izquierda y las emitidas con la derecha sola.

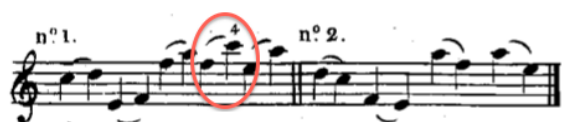


Figura 2: ejemplo N° p. 38 de la segunda parte



Figura 3: lección 110 p. 38 de la segunda parte

### 1.3.3.1.2 Nuevo Método para Guitarra.

En el año 1835 Aguado publica otro libro didáctico editado en Francia: *Nouvelle Méthode de Guitare*. Esta es una edición simplificada de *Escuela de la Guitarra* que no presenta nuevas ideas de lo que ya se había en sus trabajos anteriores. Ocho años después, en 1843, se publica el que sería el último método de Aguado: *Nuevo Método para Guitarra*. Este es un método que contiene varias diferencias con los anteriores: se ha eliminado la parte referente a la teoría musical, que en *Escuela...* ocupaba una gran parte del texto; se han expandido las explicaciones y el abordaje de las escalas y los adornos; otra vez los estudios han sido revisados; se agrega una sección sobre improvisación y se modifica el orden de presentación de algunos temas.

En este libro se presentan, en términos generales, los mismos conceptos para la mano izquierda, solo que reescritos; la mayoría de las veces las definiciones son más completas y detalladas. Se nota el interés del autor por profundizar en todas las explicaciones que, aunque más extensas, son similares a las de los libros anteriores.

De igual manera se pueden encontrar algunas ideas nuevas y consejos que antes no habían sido tratados. Aguado agrega que los dedos deben pisar cerca del traste y completa mencionando que no hay que presionar las cuerdas más de lo necesario. Aquí encontramos una

nueva reflexión, que contradice la idea expresada en su método anterior, que afirmaba que nunca es demasiada la fuerza de la izquierda.

También se encuentra, en los abordajes de la mano izquierda y la coordinación de ambas manos, la vinculación con ejercicios prácticos; Aguado, en su nuevo planteo, conecta la explicación escrita con lecciones musicales (véase la Segunda Parte, lección 3 a 5 y lección 17 y 18 para mantener los dedos con la abertura correcta). Se encuentra un rudimentario tratamiento del traslado de la mano izquierda en la lección 17; sin embargo, se presenta como una explicación pobre y opuesta a la planteada por Carlevaro, sobre todo en la utilización del pulgar de dicha mano. Por un lado, Aguado pide que el dedo pulgar de la izquierda “no abandone el mango cuando sube o baja la mano, antes bien ha de estar *siempre* unido a él, doblado por su última falange” (AGUADO, 1843, Parte Segunda, p. 24); mientras que Carlevaro sostiene que en el traslado longitudinal los dedos “no actúan, sino que por el contrario, *abandonan el esfuerzo* y entran en un relax necesario (incluyendo el pulgar)” (CARLEVARO, 1978, p. 95)

A partir de la lección 25 hasta la 33 aborda los ligados, de manera similar al libro anterior pero considerablemente más detallados. Entre una de esas nuevas explicaciones, se destaca la idea de que el brazo no se debe mover con los ligados, es decir, solo participan los dedos (véase párrafo 129). Esto, obviamente difiere de la idea de Carlevaro, que comprende la completa participación del conjunto brazo, codo, muñeca y mano para toda la técnica de la mano izquierda. Finalmente, en las lecciones 31, 32 y 33, cuando aborda el mordente y mordente con ceja, parece hacer mención y explicación de lo que sería un ligado mixto, reconoce que es la suma de ligados ascendentes y descendentes aunque de nuevo no profundiza mucho en el tema. Se observa que no hace mención de los “ligados impropios” y de los ligados dobles que involucran la mixtura del ligado con el arrastre, temas que habían sido abordados en el trabajo de 1825 aquí no aparecen.

En la “Sección Segunda” de la Segunda Parte, se exponen ejercicios para la mano derecha primero y para la mano izquierda después. En los ejercicios para mano izquierda encontramos el mayor aporte sobre material práctico de técnica visto hasta ese momento, todos los ejercicios presentan un aspecto puntual para ser trabajado: escalas, ligados, terceras, sextas, octavas y cejilla. Del ejercicio N°6 hasta el N° 47 se abordan los ligados; se encuentran ascendentes, descendentes, mixtos, de tres notas ascendentes entre otras muchas combinaciones y variaciones. No solo sorprende la variedad de ejercicios, sino el planteo, que está basado en un modelo que se puede trasladar a otras cuerdas, que a menudo presenta dos o tres variaciones de ejercicios y que trabaja aspectos puntuales, totalmente enfocados. Si bien estos no son

ejercicios totalmente despojados de musicalidad, ya que siempre están planteados diatónicamente según una tonalidad; son realmente una referencia que sin dudas se conecta con los ejercicios planteados por Carlevaro.

Con lo analizado hasta aquí basta para dimensionar las importantes contribuciones que realizó Aguado en la técnica del instrumento; sin dudas todos sus trabajos didácticos fueron realizados con una profundidad nunca antes vista. No se puede dejar de mencionar nuevamente que el instrumento que utilizó Aguado tenía características considerablemente diferentes al actual, por lo que es de suponer que varias cuestiones técnicas no pueden ser trasladadas a la guitarra moderna sin un cuidadoso análisis. También es verdad que en varios aspectos técnicos las ideas de Aguado no se condicen con las de Carlevaro, pero sin dudas un punto en común entre los dos maestros, es la calidad en el tratamiento de los temas y las contribuciones a la técnica que cambiaron la manera de afrontar la guitarra.

### **1.3.3.2 Fernando Sor**

Fernando Sor publica en Francia, en 1830 el *Méthode pour la Guitare*, un material didáctico que se tornaría uno de los más relevantes de la época. Este libro presenta varias diferencias con sus antecesores; por momentos parece más una declaración de ideas y opiniones personales que un método destinado a proponer un plan sistemático de estudio. A diferencia de los otros métodos para guitarra de la época, aquí no se presenta un compendio de estudios que garanticen el aprendizaje del instrumento, ni se expone un plan con ejercicios musicales para desarrollar progresivamente aspectos técnicos. El foco principal del libro son sus ideas teóricas, con poquísimos ejemplos musicales. En cuanto a las cuestiones tratadas no difiere mucho del libro *Escuela* de Aguado, siendo posible observar un cierto paralelismo en los temas abordados, incluso en el orden en cual son presentados.

El material propuesto por Sor parece estar destinado a profesionales de la guitarra, a gente que posee experiencia con el instrumento y que ya dispone de ciertas nociones de la teoría musical. En algunas ocasiones el autor “supone que el lector ya es músico” (SOR, 2007, p. 41), sin embargo, en otros momentos se contradice afirmando que se ha “prometido utilizar términos que estén al alcance de todos los lectores” (op.cit. p. 105). Son frecuentes este tipo de contradicciones en todo el libro, donde abundan anécdotas personales y planteos explícitamente subjetivos, basados en la experiencia personal; Sor tiene la intención de exponer su manera de tocar y cómo llegó a ella.



Parece que en este libro el *logos* se impone como eje principal en la constitución de la *techné*; el concepto, las ideas y el raciocinio son lo más importante en la exposición de Sor. El autor lo deja claro:

Nunca he podido concebir cómo se podría hacer un Método con muchos más ejemplos que texto. [...] Los ejemplos en música me dicen bien lo que debo hacer; pero el texto ha de decirme cómo debo hacerlo; debe enseñarme todas las maneras de emplear mis medios, hacérmelos conocer, hacerme sentir que aquél que me prescribe reglas habla con conocimiento de causa; que estas reglas son el fruto de su convicción y no de sus creencias. (SOR, 2007, p. 143 – 144)

La decisión de realizar un método en donde predominan las explicaciones y experiencias personales en relación a la guitarra en general, se tiene que entender en el contexto de producción de Sor. Es verdad que no se encuentran ejercicios, lecciones y estudios expuestos de forma ordenada para lograr desarrollar la técnica, pero en la producción de obras sí es posible encontrar esa preocupación didáctica. Un porcentaje considerable de la producción de Sor está destinada desarrollar las habilidades en el instrumento, incluso algunas de estas piezas son mencionadas en el propio *Méthode* como sus ciclos de 24 estudios, 24 lecciones y 24 ejercicios.

Sor decide separar la teoría de la práctica, esto nos obliga a investigar en su producción artística para entender realmente su preocupación con la enseñanza. En su producción de obras didácticas en general se encuentran pequeñas piezas planteadas en un orden creciente de dificultad, cuidadosamente digitadas y con una inigualable creatividad. Entre esta producción se destacan: *24 Leçons progressives Op. 31*; *24 exercices très faciles Op. 35*; *24 petite pièces progressives Op. 44*; *6 petites pièces progressives*; *Introduction à l'étude de la guitare Op. 60* (que contiene 25 estudios ordenados progresivamente según su dificultad); y sus dos ciclos de *12 Etudes Op. 6* y *Op. 35*.

Es una realidad que el método de Sor no es tan completo y claro como el de Aguado. El de Sor es un método que carece de una perspectiva didáctica, no intenta enseñar sino exponer sus principios e ideas; sin embargo, estas ideas sumadas a las composiciones didácticas (tal vez las más interesantes del período) generan un material riquísimo que se ha ganado la admiración de generaciones de guitarristas.

Algunas ideas y conceptos interesantes se pueden extraer del método en cuestión: sobre la posición de la mano izquierda se ocupa principalmente del pulgar y su postura. Sor sostiene que el pulgar debe actuar “como un eje sobre el cual toda la mano cambia de posición y que le sirve de guía para volver a encontrar la que había abandonado” (SOR, 2007, p. 28).

También se observa, a través de las figuras expuestas, que no se precisa doblar la falange del mismo, y además éste debe permanecer enfrentado a los otros dedos de la izquierda, que deben caer perpendicularmente sobre las cuerdas. En este aspecto, se advierte que el planteo de Sor mantiene más coincidencias con los conceptos de Carlevaro que con los de Aguado.

Otro aspecto destacado es el tratamiento de las escalas con sus respectivas digitaciones. Al igual que Aguado, Sor tiene una visión cromática del instrumento y decide afrontar las escalas a través de posiciones que pueden ser desplazadas por todo el mástil; además trabaja en profundidad la digitación de escalas sobre la longitud de la cuerda lo que nos recuerda a los traslados por desplazamiento y por salto que propone Carlevaro. Por su parte, Sor advierte como regla general que no conviene tocar un tono con dos dedos contiguos, es decir, que no recomienda la distensión de los dedos en las escalas, dejando solo el intervalo de semitono para dos dedos consecutivos. Se observa mucho interés en la digitación y sus diversas posibilidades, tanto en la ejecución de terceras y sextas, como en la construcción de las melodías en relación a la posición de los acordes (ver “Digitación de la mano izquierda en relación a la melodía” de la tercera parte)

Finalmente, se observa un particular interés por el codo izquierdo en relación a la posición de la mano. Se ve aquí una de las más completas descripciones técnicas del funcionamiento del brazo. Sor le dedica todo un capítulo al codo de la mano izquierda: realiza un análisis de los movimientos del mismo, afirmado que hay que alejarlo o acercarlo del cuerpo según la posición de la mano. Cuando los dedos se disponen de manera longitudinal sobre la cuerda, el codo debe permanecer cerca del cuerpo, mientras que cuando la mano se posiciona paralelamente a los trastes (presentación transversal) se debe alejar. Aquí se diferencia notablemente con Aguado, que sostenía que el codo tiene que permanecer siempre cerca del cuerpo; y por otro lado se encuentra en total coincidencia con el planteo de Carlevaro sobre las distintas presentaciones de la mano izquierda sobre el diapasón. Obviamente, el abordaje que realiza Carlevaro es mucho más profundo y detallado, ya que se preocupa permanentemente en explicar y trabajar los movimientos del conjunto brazo - mano; sin embargo, es posible ver en método de Sor un importante antecedente del tratamiento del brazo en función de la técnica de la mano izquierda.

No se encuentran referencias a los ligados en el método propuesto por Sor, aunque es una técnica utilizada frecuentemente en toda su obra, tanto en las piezas de carácter didáctico como en sus consideradas grandes obras. Es importante aclarar que en las composiciones de carácter didáctico tampoco se realiza un abordaje profundo del ligado; aparecen ligados en muchas de ellas, pero pocas veces como técnica predominante, y cuando aparecen, suelen ser

músicas que requieren cierto nivel de desarrollo técnico ya asimilado (por ejemplo, el estudio N° 15 de *24 leçons progressives op. 31*).

En términos generales, tanto Sor como Aguado emplean los ligados de manera similar, como tipo de articulación (que se contrapone a la sonoridad de las notas tocadas por la mano derecha) y como adornos (como mordentes, trinos y apoyaturas); siempre en un contexto tonal clásico. Es evidente que Aguado, con sus ejercicios de mano izquierda presentes en su método de 1843 establece una referencia para todos los otros métodos de guitarra; su abordaje es sumamente profundo y se acerca al trabajo de “técnica pura”: es verdad que Aguado nunca prescinde de la tonalidad, pero por el planteo sistemático y detallado es posible ver estos ejercicios como un antecedente fundamental para llegar a la sistematización objetiva que realizó Carlevaro. Se tiene que tener en cuenta que varios de los ejercicios de Aguado, a veces “fuerzan” ciertas digitaciones y posiciones para mantener ciertas relaciones interválicas, y otras veces plantea acciones no tan efectivas en la guitarra moderna (por ejemplos ligados de grandes intervalos); como mencionamos anteriormente, esto se debe a las distintas características del instrumento usado en el siglo XIX.

### **1.3.4 Primera mitad del s. XX, la técnica de Tárrega.**

Es sabido que Francisco Tárrega no escribió ningún método o manifiesto de los principios de su técnica, entonces lo que se conoce como “Escuela de Tárrega” es la información que obtuvimos a través de sus discípulos. Durante el siglo XX, se estableció fuertemente la idea de la existencia de tal escuela y se intentaron reconstruir todos los criterios del maestro a través de la recolección de datos de sus alumnos. Se instauró una idea de técnica moderna (para la época), hecha para la guitarra actual, de tradición oral; algo totalmente diferente a los materiales técnico-didácticos analizados hasta aquí.

En 1910, se publica en Buenos Aires el libro *Escalas y Arpeggios de Mecanismo Técnico*, de Domingo Prat; guitarrista español, nacido en Barcelona, que había emigrado a Argentina en 1907

llevando consigo algunas ideas acerca de la revolución política, como así también unas pocas ideas acerca de una nueva revolución en la técnica y la pedagogía guitarrística, las cuales se suponían se habían originado con su maestro Francisco Tárrega, y que, desde entonces se conoce como la “escuela de Tárrega”. En años posteriores Prat repudió la idea de que existiera tal escuela y se expresó terminantemente en contra de dicha idea, prefiriendo en cambio promocionar sus propias ideas y publicaciones (OPHEE, 1999)

Este libro de Prat no presenta grandes aportes a la técnica, ya que presenta esencialmente ejercicios de escalas y no posee ningún tipo de desarrollo teórico y no ofrece ninguna explicación escrita de cómo deben colocarse las manos, ni de cómo deben realizarse los ejercicios. La idea de dedicar un libro a la elaboración de escalas recuerda inevitablemente al Cuaderno N°1 de Carlevaro, que aborda exclusivamente escalas diatónicas. Es posible apreciar que en el libro de Prat se presentan además de escalas diatónicas, varios tipos de escalas cromáticas; en este sentido parece más completo que el Cuaderno N°1 de Carlevaro. En 1929, Prat publica *La Nueva Técnica de la Guitarra*, donde básicamente propone trabajar con todos los dedos de la mano derecha, incluyendo el meñique; más allá de esto, es un libro con características muy similares a su anterior publicación.

#### 1.3.4.1 Pascual Roch

Posteriormente, en 1921, Pascual Roch publica su *Método Moderno para Guitarra* que tiene como subtítulo *Escuela de Tárrega*. En este método, estructurado en tres volúmenes, el autor deja en claro en todo momento que él es el fiel transmisor de las ideas de su gran maestro Tárrega, a quién venera exageradamente. Es un libro que se asemeja bastante con los libros de Aguado, tanto en el contenido y abordaje de los temas como en la estructuración y organización del material.

En el **Primer Volumen** menciona el apoyo de la guitarra en la pierna izquierda, sobre la colocación de la mano izquierda esboza más o menos las mismas indicaciones de Aguado (dedos en punta, mano y dedos arqueados, pulgar sin abrazar el brazo de la guitarra) y también menciona que el codo debe permanecer cerca del cuerpo, sin profundizar en su actividad. En el **Segundo Volumen** de su obra aparece un profundo tratamiento de los ligados: trabaja los ligados simples descendentes y ascendentes con ejercicios básicos similares a los que propone Carlevaro, aunque llamativamente solo propone este tipo de ejercicio para dedos inmediatos (dedos 1-2; 2-3, 3-4); inmediatamente pasa a ejercicios de tres y cuatro ligados ascendentes y descendentes. Solo los ejercicios mencionados son trabajados como “técnica pura”, todos los otros ligados son vistos en un contexto diatónico-tonal. Se abordan ligados mixtos, pero como trabaja en un contexto tonal varias combinaciones no son abordadas.

Algunos ligados presentados tienen la intención de “alargar dedos”, lo que puede interpretarse como ejercicios de distensión en combinación con ligados (p. 27 vol. II). Después de trabajar varios tipos de ligados y combinaciones vuelve, sin mucho criterio, a los ligados

simples ascendentes y descendentes (p. 28) (figura 4); aparece aquí una curiosidad, presenta dos ejercicios de ligados simples muy similares a los propuestos por Carlevaro (figura 5):



Figura 4: ligados utilísimos (ROCH, 1921a, p. 28)

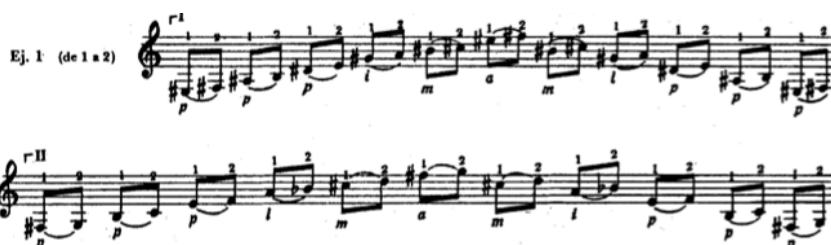


Figura 5: ligados simples ascendentes (CARLEVARO, 1973c, p. 5).

Lo llamativo del planteo de Roch, es que solo presenta este tipo de ejercicio para los dedos 1-2 y 3-4, pero no lo desarrolla en los otros dedos. Además, se presentan ligados simples en dos cuerdas (ejecutando la segunda nota solo con la mano izquierda) planteados de la misma manera que lo había presentado Aguado; ligados dobles de terceras, sextas y octavas que en realidad son ejecutados como *glissandos* o *portamentos* (ver p. 30 a 36, vol. II). Finalmente, y de la misma manera que lo hizo Aguado, aborda los adornos: apoyaturas, mordentes de diferentes tipos y trinos. En este caso Roch es considerablemente más claro en la explicación de cómo ejecutar el ritmo de los adornos.

Los arrastres (*portamentos*) son abordados separadamente, ya no son considerados un tipo de ligado, en esto se separa de Aguado. Ya hacia el final del Volumen II, se abordan ligados con utilización de la cejilla (en general son ligados continuos y simples en dos cuerdas mientras el dedo 1 realiza una cejilla en el quinto traste), la producción de notas con la mano izquierda sola, el arrastre combinado con el ligado y algunos pocos y confusos ligados con posición fija.

En el **Tercer Volumen** se presenta “Pasajes y Variaciones Sueltas”, que son pequeños ejercicios tonales para abordar la técnica, donde se encuentran algunos de ligados (no se expone nada nuevo, excepto por el ejercicio de la página 11 que propone ligados dobles con

resoluciones rítmicas diferentes en cada voz); finalmente se expone una serie de preludios que ocupan la mayor parte del volumen.

Se puede observar desde el comienzo el enfoque didáctico del material que propone Roch, y queda en evidencia que, a pesar de posicionarse como el confiable transmisor de la escuela de Tárrega, la principal referencia de su trabajo han sido los libros de Aguado. En este trabajo se pueden encontrar ejercicios básicos (de técnica pura) que representan un antecedente importante para el planteo de la técnica que propone Carlevaro; sin embargo, en este libro los aspectos técnicos son abordados con poca sistematización y objetividad, resultando por veces confusos o desordenados. Si bien las explicaciones no son lo suficientemente detalladas y la propuesta de los ejercicios es un tanto ambigua, no se puede dejar de mencionar que es una obra inmensa, con gran cantidad y calidad de material técnico y musical; que sin dudas deja rastros importantes en la historia de la técnica de la guitarra.

#### 1.3.4.2 Emilio Pujol

Emilio Pujol además de ser un reconocidísimo guitarrista, compositor y arreglador, fue uno de los personajes que más a fondo llegó en la exposición didáctica de la técnica guitarrística con su gigante trabajo titulado *Escuela Razonada de la Guitarra* (PUJOL 1954 - 1971), dividido en cuatro libros publicados entre 1933 y 1972:

Esta obra monumental, que fue publicada por primera vez como un artículo en el *Dictionnaire du Conservatoire de Lavignac* y constituye la primera historia comprensiva y científica del instrumento. Hasta la década del veinte la información histórica acerca de la guitarra se encontraba dispersa en notas suplementarias y breves escritos en revistas de guitarra, los así llamados diccionarios, y los métodos para guitarra. En cambio, tenemos aquí un intento serio de describir la evolución de la guitarra comenzando con la iconografía arqueológica, continuando con la iconografía contenida en muchos y bien conocidos salterios, pasando por el espectro completo de las diversas fuentes históricas del renacimiento, el barroco y el período clásico hasta llegar al momento entonces presente. (OPHEE, 1999)

*Escuela Razonada de la Guitarra* se presenta como el principal material didáctico para guitarra de la primera mitad del s. XX. Este trabajo colosal está compuesto por cuatro libros, siendo el primero exclusivamente teórico y los otros 3 teórico-prácticos. Esta obra tiene grandes similitudes con los trabajos didácticos de Aguado, hasta el punto de usar en varias ocasiones su material (véase el tratamiento de los equisónos y la representación de los intervalos tomados

del *Nuevo Método* [AGUADO, 1843]). Varios otros aspectos tratados que recuerdan al planteo de Aguado serán mencionados en las páginas siguientes.

No se encuentra en la obra de Pujol un abordaje de la teoría musical, aunque este recomienda en varias oportunidades el estudio del “solfeo”, la música y el arte en general; en este método todo gira en torno a la guitarra. En la introducción, el autor realiza varios comentarios sobre los aportes de Tárrega, afirmando que fue “el más admirable guitarrista de todos los tiempos”, y se posiciona como un fiel transmisor de su escuela, aunque reconoce que su experiencia personal también entra en juego en su trabajo:

Me decido a dar a conocer con esta obra, no sólo los principios de la verdadera escuela de Tárrega, sino las derivaciones nacidas de la misma por la evolución constante de la técnica. Con el querido e ilustre maestro me formé, él guió mis pasos desde el comienzo de este siglo hasta los últimos años de su vida. (PUJOL, 1956, p. 17)

En el **Primer Libro**, de contenido exclusivamente teórico, Pujol hace una detallada revisión de la historia de la guitarra y su técnica; posteriormente expone las partes de la guitarra y las cualidades necesarias que esta debe tener; y también aborda las características de las cuerdas, la afinación, equísonos, intervalos, escritura (repassando la desde la tablatura hasta la notación actual y dedicando una sección a los signos, abreviaciones y términos de la guitarra), digitación, sonido, colocación de la guitarra (donde se describe el uso de la guitarra sobre la pierna izquierda), las manos (donde aborda con cierta profundidad la colocación y movimientos de las manos). Además de encontrarse en esta primera parte varias citas textuales del *Nuevo Método* de Aguado, en general se puede observar una especie de continuación con la tradición establecida por los “métodos clásicos” de Sor y Aguado, por la organización y abordaje de los temas.

Un punto común de casi todos los métodos trabajados hasta aquí, es que deciden colocar en el comienzo de sus libros las explicaciones generales, es decir, la mayor cantidad del contenido teórico se encuentra en la parte inicial de los trabajos; generalmente estas las explicaciones teóricas incluyen las descripciones y cualidades que necesita una guitarra. Gracias a las descripciones del instrumento es posible afirmar que sólo a partir del siglo XX los métodos son planteados para un instrumento similar al moderno; esto se ve reflejado en el tratamiento de los ligados, donde se percibe que a lo largo del desarrollo de la guitarra muchos recursos parecen haber sido desestimados.

En *Escuela Razonada*, el abordaje práctico de la técnica guitarrística se desarrolla a partir del Libro II hasta el Libro IV (cursos teórico-prácticos). Se exponen en el comienzo de

cada libro diferentes tipos de técnicas y recursos con ejemplos, pequeños ejercicios y breves explicaciones. Sobre el final de cada libro, se presentan una serie de estudios musicales, organizados progresivamente según su dificultad y que se corresponden con los temas tratados. La parte de los estudios cuenta con un apartado que explica detalladamente cada uno; este planteo es muy similar al de Aguado que siempre incluyó en sus trabajos una parte de estudios explicados para aplicar la técnica.

En las explicaciones Pujol se dirige al discípulo, y hace mención de que no es fácil encontrar maestro, y que no todos los maestros ofrecen soluciones correctas. Otra vez se encuentra la utilización del método como reemplazo del profesor; el material didáctico nuevamente viene a suplir la falta de personas que transmitan apropiadamente los conocimientos. Esta es una visión didáctica que encuentra su justificación en el planteo general de Pujol: los tres libros teórico-prácticos están organizados en **cinco cursos teórico – prácticos**, lo que nos recuerda a la estructuración de las carreras de grado especializadas en guitarra en Universidades y Conservatorios. Según el autor se debe seguir estrictamente el orden en el que son expuestos los temas en los diferentes cursos y asegura que se encontrará en sus libros todo el material necesario para que el discípulo llegue al dominio de la técnica:

Cada uno de los cursos en que está dividida esta obra, suponen un año de buen trabajo. Las facultades y laboriosidad de cada discípulo, podrán abreviar o prolongar si es preciso, el plazo de cada curso. Los años de experiencia y el cuidado con que ha sido tratada esta “Escuela”, son la mejor garantía de éxito para el que desee estudiarla con la atención y asiduidad debidas”. (PUJOL, 1956a, p. 12)

Sobre la mano izquierda, Pujol presenta en general las mismas indicaciones que se han visto anteriormente (dedos en punta, manteniendo la distancia entre ellos para que coincida uno para cada traste, y el pulgar como contraposición de los otros dedos). Una novedad que aparece en este método, y que es de interés para el presente trabajo, es la mención de la presentación longitudinal y transversal de la mano izquierda en el Libro I. La distinción y nombramiento de los tipos de presentaciones aparece como un antecedente muy importante, pues son clasificaciones que se asemejan mucho a la terminología de Carlevaro. Sobre todo porque los conceptos de presentación de la mano izquierda utilizados por el uruguayo (transversal / longitudinal / mixta) son fundamentales para entender los principios de su técnica. En el Libro II aborda de nuevo este tema, pero solo lo trata teóricamente, sin exponer ejercicios al respecto; se encuentran varias diferencias entre lo planteado por Pujol y Carlevaro, ya que Pujol no



aborda de manera muy clara este aspecto, y es a veces parece ser un tanto contradictorio (ver párrafos 27 a 32 del Libro II p. 23 y 24)

Sobre el uso del pulgar izquierdo, en general todos los métodos incluyendo el del Pujol entienden el pulgar como la contraparte de los otros dedos, que tiene que ejercer la presión necesaria, como fuerza de oposición. En este aspecto difiere con Carlevaro, que sostiene que el pulgar debe “permanecer en forma neutra, a veces pasiva y sólo excepcionalmente activa” (CARLEVARO, 1978, p. 85), y que su colocación y empleo dependen de todo el complejo motor brazo-manos-dedos, es decir, que la actividad del pulgar no debe ser abordada de manera aislada, sin tener en cuenta todas las otras partes activas. Otro aspecto llamativo del tratamiento del brazo izquierdo es que Pujol no hace referencia a la actividad del codo y tampoco aborda el trabajo del brazo cuando aborda la cejilla.

A continuación, se realizará una revisión del material de mano izquierda en los cinco diferentes cursos que propone Pujol, haciendo foco en los ligados y la distensiones y contracciones de dicha mano:

- En el **Primer Curso** no se presentan ligados, la mayoría del material trabaja la mano derecha; sobre la mano izquierda se exponen los criterios de posición mencionados anteriormente y se presenta un tratamiento profundo de la cejilla con explicaciones y ejercicios en la lección 15.

- En el **Segundo Curso**, en las lecciones 56, 57 y 58 trabaja ligados ascendentes, descendentes, mixtos y continuos. Se presentan ejercicios de “técnica pura” pero no trabaja cada combinación en todas las cuerdas (ver Ejercicios 91, 93 y 95, Libro II). Pujol plantea todas las combinaciones en una misma cuerda mientras que Carlevaro trabaja primero cada combinación por separado y después en combinaciones. Es importante aclarar aquí que Pujol incluye los ligados con cuerda al aire en estos ejercicios y Carlevaro no.

También se aborda el ligado ascendente en cuerdas separadas, aunque no resulta muy clara la explicación (da para suponer que es el mismo planteo que proponía Aguado: tocando la nota ligada en otra cuerda con la mano izquierda sola) (ver Ejemplo 38, p. 99 del Libro II) y se mencionan los ligados dobles ascendente y descendentes, pero no ofrece ningún ejercicio ni explicación adicional de cómo deberían realizarse. Aquí resulta llamativa la exposición de ligados dobles descendentes, ya que no son muy efectivos y no son generalmente usados. Finalmente, Pujol aborda el *portamento* de la misma manera que Aguado, lo considera un tipo de ligado y es presentado en la misma sección donde se trabaja esta técnica.

- En el comienzo del **Tercer Curso** se encuentra una correlación entre lo planteado por Pujol y lo planteado por Carlevaro en el Cuaderno N°3, donde aborda los traslados de mano

izquierda. Resulta muy llamativa la similitud de los planteos, incluso la terminología (Pujol afirma que la mano izquierda puede desplazarse a lo largo del diapasón por *sustitución, salto, arrastre* o *cruce* [PUJOL, 1954, p. 18. Libro III]); esto nos permite suponer que Carlevaro tomó algunas ideas de este libro. Si bien Pujol no profundiza en la explicación de los movimientos y no es tan analítico cuanto Carlevaro, se puede pensar que tal vez este trabajo sirvió como referencia o inspiración para lo desarrollado por el uruguayo. Este tema no es el foco de nuestro trabajo ya que trata lo planteado en el Cuaderno N°3, sin embargo, creemos que una comparación detallada de estos aspectos podría ofrecer varias conclusiones interesantes.

En este comienzo, donde se trabajan los traslados, la mayoría de los ejercicios se presentan como “técnica pura”, sin utilización de tonalidad o indicaciones expresivas. A partir de la Lección 66 del curso se plantean extensiones longitudinales, similares a las presentadas en la segunda parte del Cuaderno N°4 de Carlevaro. Pujol propone ocho ejercicios (Ej. 112 a 119, Libro III), solo los primeros dos son cromáticos (fórmulas que se repiten en cada cuerda) y los demás son expuestos diatónicamente en diferentes tonalidades. Otra vez se encuentran similitudes entre el planteo y las observaciones de Pujol y Carlevaro, solo que este último es más puntual (ya que trabaja las distensiones y contracciones longitudinales aisladamente enfocando exclusivamente en la problemática técnica), sus explicaciones son más detalladas y trabaja ordenadamente la extensión de todas las combinaciones posibles por separado. En la Lección 67 sigue con extensiones en una cuerda, pero ahora las mixtura con traslados, en la 68 trabaja el movimiento simultáneo de los dedos de la mano izquierda con varios ejercicios cromáticos y diatónicos de terceras; y en el 69 trabaja las extensiones con la utilización de la cejilla.

Las extensiones son trabajadas solo en una cuerda, lo que Carlevaro entiende como “distensión longitudinal”. No se trabajan aquí otros tipos de distensiones y no se trabaja ningún tipo de contracción.

-En el **Cuarto Curso**, en la lección 101 se presentan ligados en posición fija recuerda a los ligados con posición fija y dedos fijos, y a los ejercicios con dedos fijos del Cuaderno N° 4 de la *Serie Didáctica* (CARLEVARO, 1973c). En las lecciones 103 y 104 se presentan ligados en una cuerda, estos no difieren mucho (de hecho son bastante similares) de los ligados tratados en el segundo curso, aunque en el último ejercicio presenta ligados de tres notas ascendentes y descendentes.

Las Lecciones 105 a 112 trabajan adornos, apoyaturas, mordentes y ligados de mayor extensión (ligados continuos de varias notas); que en definitiva son combinaciones y variantes rítmicas de ligados (en ciertas ocasiones trabaja ligados mixturando con *portamento*). El

tratamiento de los adornos otra vez resulta muy similar a Aguado en el planteo; por el orden de los temas y el tratamiento de los mismos se puede suponer que se ha basado en los materiales de *Escuela de la Guitarra* (AGUADO, 1825) y *Nuevo Método* (AGUADO, 1843).

-El **Quinto Curso** comienza con ejercicios de coordinación de ambas manos, presentando varias combinaciones de dedos de la mano izquierda en una cuerda. Sobre la técnica de mano izquierda se puede observar, en las lecciones 122 y 123, ejercicios cromáticos de combinaciones con los cuatro dedos de la mano en dos cuerdas. Continúa con escalas como ejercicios de coordinación “para la independencia de los dedos y agilidad mental”, y en las lecciones 126 y 127 se presentan varios ejercicios similares a los tratados anteriormente, una mezcla de traslados longitudinales (Ej. 270) con dedo fijo y distensiones (Ej. 271 – 275)

De la lección 148 a la 152 retoma los ligados, pero ahora empleados en escalas y también en ejercicios cromáticos sobre cada cuerda (ejercicios muy similares a los vistos anteriormente, con alguna mínima variación o agregando alguna otra dificultad). En las lecciones 153 y 154 presenta los ligados dobles; ahora sí se trabajan varias combinaciones, incluyendo los descendentes que no son frecuentemente utilizados. También expone otros tipos de ligados dobles como ligados junto con arrastre (*portamento*), ligados dobles con diferentes ritmos en cada voz y ligados dobles con una voz ascendente y otra descendentes (varios de los ligados expuestos son difícilmente utilizables y de dudosa efectividad). Se incluyen en el final de la lección 154 ejercicios de mano izquierda sola (escala de tres octavas y escala + armónicos artificiales realizados con la derecha).

En la Lección 155 se exponen los trinos; se puede observar un tratamiento extensísimo de esta técnica. Pujol presenta muchísimas posibilidades incluyendo trinos con arpeggios en otra voz, con realización simultánea de armónicos artificiales en la mano derecha, en diferentes voces de acordes, con ceja, hasta trinos dobles! Se presentan aquí recursos que pueden parecer un poco forzados, pero que sin dudas son una contribución invaluable para extender los límites de lo posible en la guitarra. Finalmente, en la Lección 162, se presentan saltos de mano izquierda (traslados longitudinales) y varios son tratados con la aplicación de ligados simples descendentes.

En este último curso se presentan ejercicios difíciles y recursos técnicos poco comunes, en varias ocasiones se puede observar cómo el autor se permitió explorar el instrumento, dando mucho espacio a la creatividad e imaginación. También parece ser una demostración de las infinitas posibilidades que ofrece la guitarra y que todavía no han sido profundamente abordadas. Otro aspecto que resulta llamativo es que este curso prioriza el contenido práctico, ya que tiene considerablemente menos explicaciones escritas que los

anteriores; con excepción de la parte final cuando trata teóricamente los criterios para abordar la digitación y cuando expone sus ideas sobre la guitarra concertante.

El planteo general de *Escuela Razonada de la Guitarra* (1954 – 1971) parece seguir el modelo de los libros de Aguado, pero desde una nueva perspectiva, con los aportes de Tárrega y de su propio autor. Sobre el abordaje de la mano izquierda se puede observar, a grandes rasgos, en las explicaciones y las observaciones teóricas, una continuidad con lo planteado por los métodos anteriores, sin presentar grandes aportes. Desde el punto de vista práctico es donde se observan las mayores contribuciones, aportando no solo nuevos ejercicios sino nuevos conceptos como el tratamiento de los traslados y las distensiones, y exponiendo varios ejercicios de técnica pura que sin dudas son un antecedente importante para que lo plantearía posteriormente Carlevaro.

### **1.3.5 Contribuciones del método de Carlevaro.**

Resulta importante en esta parte del trabajo observar las nuevas contribuciones que se encuentran en el planteo técnico de Carlevaro. No es la intención realizar aquí una comparación exhaustiva con los métodos anteriores, sino ver a grandes rasgos las diferencias y los aportes que generaron el destaque a nivel mundial del trabajo de Carlevaro.

Un aspecto que separa el planteo de Carlevaro de los demás es su enfoque: sus trabajos están totalmente dirigidos a la técnica, no aborda otros temas como la teoría musical o cualidades del instrumento. En general posee menos cantidad de información en comparación con los libros de Aguado y Pujol, aunque abarca las mismas problemáticas e incluso agrega nuevas. Esta reducción de la información, dirigiendo exclusivamente el trabajo al aspecto técnico, resulta totalmente beneficiosa para el entendimiento y organización de todo el material expuesto.

En cuanto a la estructuración del material, Carlevaro también presenta una visión diferente. Por primera vez se observa un método que aborda la técnica dividiendo el estudio por temas, separando el trabajo de las manos con el fin de resolver cada aspecto técnico aisladamente; identificando los distintos roles que ocupan ambas manos a la hora de tocar. La estructura general de su obra didáctica, si nos basamos en el orden cronológico en el que fue editada, separa la teoría de la práctica, presentando los ejercicios prácticos al principio (los cuatro cuadernos de la *Serie Didáctica* [1972-1973]) y el abordaje teórico en el final (*Escuela de la Guitarra – Exposición de la Teoría Instrumental* [1978]). A pesar de que el material está separado en cinco publicaciones, se la puede entender todo como un conjunto indivisible, que

ofrece respuestas a las grandes cuestiones técnicas que presenta el instrumento y que a su vez, genera uno de los más completos métodos para guitarra.

La estructura de la obra de Carlevaro significa un fuerte quiebre en relación a la mayoría de los métodos anteriores, que exponen el material en orden creciente de dificultad abarcando simultáneamente varios temas, y a su vez mezclado ejercicios con ejemplos y estudios. Con respecto a la parte teórica, expuesta en *Escuela de la Guitarra...*, llama la atención que fue planeada posteriormente a los libros de ejercicios, esto también difiere de la mayoría de los otros métodos que concentran las explicaciones en el comienzo; sin embargo, como se mencionó anteriormente, en la propuesta de Carlevaro no es recomendable analizar las ediciones por separado sino que es mejor tener una visión global y simultánea de todo su planteo técnico, observando la interrelaciones entre la teoría y la práctica.

Sobre el libro teórico de Carlevaro no se puede dejar de mencionar su minucioso abordaje analítico, casi científico, con el que describe detalladamente los movimientos de los dedos, la mano, el brazo y el cuerpo. No se había observado tanto interés en la descripción de la mecánica técnica en ningún otro método, esto es realmente innovador y significó un aporte fundamental en la concepción general de la técnica en la guitarra. Se puede observar que el libro teórico presenta una cierta continuidad con el *Méthode* de Sor, por su perspectiva analítica y profundos razonamientos tanto sobre los pensamientos como sobre los movimientos. Escande, coincide y completa con esta apreciación:

Después de haber leído atentamente a Sor, ha sido posible encontrar algunas – pocas – ideas que luego reaparecen [...] en Carlevaro. Solo que ya mucho más elaboradas y además formando parte de un todo más acabadamente estructurado. La condición revolucionaria de lo creado por Carlevaro, estriba [...] no en que haya inventado la totalidad de sus conceptos, sino en la inteligente combinación de sus descubrimientos con los mejores legados de la historia del instrumento [...] Hay además una clara continuidad y afinidad, en el modo de pensar de Carlevaro, respecto del espíritu analítico de Sor y de su permanente sujeción a los criterios musicales, así como es análogo en ambos el apego irrenunciable a los dictados de la razón puesta al servicio de una idea estética. (ESCANDE, 2005, p. 27)

Como afirma Escande, Carlevaro no se coloca como el inventor de una nueva técnica; si bien son muy importantes sus nuevos aportes, su concepción técnica puede ser vista como una continuidad histórica, solo que más elaborada, más analítica y mejor estructurada. Este aspecto se refleja en los ejercicios presentes en los cuatro cuadernos de la *Serie Didáctica*, donde se puede observar la utilización ejercicios de técnica despojados de musicalidad, proponiendo fórmulas cromáticas que permiten casi infinitas variaciones posibles, ejercicios

que trabajan pura y exclusivamente una dificultad técnica específica. Como se mencionó anteriormente, Carlevaro no es el primero en utilizar este tipo de ejercicios, que también se encuentran en los métodos de Roch y Pujol, pero sí es el primero en darles el papel central en el trabajo técnico, utilizándolos de manera lógica y sistemática para abarcar todas las combinaciones posibles. Daniel Wolff ayuda a confirmar lo antes dicho:

Ciertamente, antes del trabajo de Carlevaro, ya existían diversos métodos y estudios dedicados al desarrollo técnico del guitarrista. Sin embargo, vemos aquí por primera vez una explicación lógica y detallada, presentando soluciones claras para los más variados problemas...

Otra importante innovación de Carlevaro es la forma como fueron elaborados los ejercicios contenidos en los Cuadernos. A diferencia de sus predecesores, él no elaboró pequeños trozos musicales que hicieran uso constante de determinada dificultad técnica. En vez de esto, creó ejercicios conteniendo únicamente las dificultades técnicas propiamente dichas, permitiendo al alumno enfocar el problema aisladamente, resultando en un progreso más rápido y eficiente. O sea, a fin de optimizar el desarrollo del alumno, se separa el estudio de la técnica del estudio de las obras musicales, del mismo modo que un jugador de fútbol hace ejercicios de musculación para poseer un desarrollo muscular adecuado en el momento de entrenar directamente con la pelota. Vienen a mi mente aquí los ejercicios para piano creados por Alfred Cortot, que siguen un principio semejante. (WOLFF, 2001)

Finalmente, sobre el abordaje de los ligados, al tratarlos de manera sistemática y con ejercicios básicos, se puede percibir un tratamiento más amplio que el de sus antecesores. Todas las combinaciones entre los dedos son trabajadas de la misma manera y son ofrecidas diversas variaciones rítmicas posibles. Carlevaro no trabaja los adornos, y aquí nos permitimos suponer, por interpretarlos como variantes rítmicas de los ligados; excepto por los trinos, que son abordados separadamente y agregando la novedad de la alternancia de los dedos (ver Ejercicios 35 a 38 del Cuaderno N°4, p. 16 y 17). Son descartados los trabajos de ligados dobles descendentes, el toque con mano izquierda sola, y los ligados en cuerdas diferentes realizando la segunda nota sólo con la acción de la mano izquierda.

Sobre las distensiones y contracciones se encuentra un profundo planteo nunca antes visto en los otros métodos. Las distensiones son tratadas longitudinal y transversalmente, no sólo en una sola cuerda como se había visto en otros trabajos, sino que también en acordes. Las contracciones, nunca antes trabajadas específicamente en ningún método, reciben el mismo exhaustivo tratamiento que las distensiones.

Para finalizar esta sección del trabajo, resulta importante traer la palabra de Alfredo Escande, que explica el contexto de producción de Carlevaro, y apunta algunos de los hechos fundamentales que favorecieron a la creación de su teoría sobre la técnica de la guitarra:

Carlevaro entra en contacto con la música y la guitarra, por directa influencia del medio familiar, en la década del 20. Y en la segunda mitad de los 30, cuando llega Andrés Segovia a Montevideo, él ya es, pese a su juventud, un guitarrista de gran destaque.

El Uruguay de esos años, además de ser una tierra de brazos abiertos para tantos altos espíritus que encontraron aquí la paz y el ambiente fértil que la guerra y la intolerancia les negaban en otros lados, ese Uruguay en el que creció y se hizo músico guitarrista Carlevaro, tenía a la guitarra como forma de expresión de los más variados tipos culturales. En las vertientes más populares, seguía siendo nuestro instrumento el principal vehículo de la música de raíz campesina; pero además había sido adoptado por los músicos de raza africana para sus milongones y candombes, y estaba presente en forma decisiva en el surgimiento y desarrollo del tango como música popular urbana. En lo que tiene que ver con las manifestaciones artísticas más elaboradas y académicas, los guitarristas que aquí crecieron tuvieron la influencia directa - entre otros- de los españoles Antonio J. Manjón, Francisco Callejas y Carlos García Tolsa, y del gran paraguayo Agustín Barrios, hasta que la radicación de Segovia por diez años en Montevideo trasladó hacia nuestra ciudad el centro mundial de gravedad de la guitarra. Esto último en un momento histórico importantísimo, pues en esos años, y de la mano de Segovia, la guitarra se instalaba de una vez por todas en las grandes salas de todo el mundo, los más notorios compositores empezaban a tenerla en cuenta escribiendo obras para ella, y los sellos grabadores comenzaban a incluir guitarristas en sus ediciones discográficas.

En esos años, además de haber mantenido un estrecho contacto con Segovia, Carlevaro conoció a Villa-Lobos en Montevideo y luego fue invitado por el Maestro brasileño a visitar Río de Janeiro para trabajar con él sus obras para guitarra.

De esas fuentes bebió y en ese ambiente creció Carlevaro. Pero también supo captar las nuevas interrogantes que planteaba una guitarra en tal proceso de desarrollo, supo ver las carencias de aquello que se tomaba como escuela establecida y que venía desde Europa, y supo asimilar ciertos elementos desarrollados aquí en los ámbitos populares y no escolásticos.

Se conjugan así los tres componentes decisivos para que surgiera la escuela: el ambiente favorable ya descripto, el momento histórico de desarrollo del instrumento y la personalidad adecuada. (ESCANDE, 1996)

## CAPÍTULO 2

### 2. LA TÉCNICA Y EL MÉTODO DE CARLEVARO

El presente capítulo gira en torno a la propuesta técnico-didáctica que propone Carlevaro, específicamente en el Cuaderno N°4 de la *Serie Didáctica* (1973c). Habiendo ya indagado sobre el concepto de la técnica, la técnica instrumental, y las continuidades y rupturas de los métodos anteriores con el de Carlevaro; se propone en esta parte realizar una revisión exhaustiva de dicho material, procurando analizar profundamente todo lo expuesto en el Cuaderno. El material exhibido en el primer capítulo se mantiene en diálogo con lo desarrollado en este segundo capítulo, y en varias ocasiones las ideas teóricas desarrolladas en el comienzo se traerán para generar nuevas discusiones y reflexiones.

El contenido de este capítulo se estructura en dos grandes partes. La **primera parte** se divide en tres secciones: en la primera se abarca de manera general la *Serie Didáctica* observando los aspectos que podrían ser revisados y reformulados en el planteo didáctico de Carlevaro. En la segunda sección se exponen las categorías de análisis que establecen los criterios para abordar el material; aquí se exponen dos tipos de categorías: por un lado la que clasifica los ejercicios según su tipología, con la intención de diferenciar los ejercicios de técnica pura (denominados para este trabajo **básicos**), las derivaciones de ejercicios básicos (**variaciones**) o los ejercicios desarrollados en un contexto musical o en forma de pequeños estudios (**secundarios**); y por otro lado, la que clasifica los ejercicios según tres niveles de dificultad (denominados **I**, **II** y **III** en orden creciente). Finalmente, en la tercera sección se explica la metodología que se lleva a cabo en el análisis y reordenamiento del Cuaderno N°4.

En la **segunda parte** se realiza el análisis y reordenamiento propiamente dicho. Esta parte se divide en cinco secciones donde se abordan respectivamente: la estructuración del Cuaderno N°4, el análisis y clasificación de los ejercicios según su tipología, el ordenamiento según el nivel de dificultad de los ejercicios básicos, las explicaciones, y finalmente, la aplicación de los ejercicios básicos a pequeñas composiciones planteadas como estudios sencillos.



## 2.1 La Serie Didáctica

La Serie Didáctica está constituida por cuatro cuadernos, donde se organiza el estudio por temas y se construye el trabajo técnico a través de un orden específico. Se presentan ejercicios prácticos que abordan distintos aspectos de la técnica, trabajando por separado las musculaturas específicas de cada mano y contemplando los diferentes roles que tienen en la práctica guitarrística. En el Cuaderno N°1 se presentan las escalas diatónicas, en el Cuaderno N°2 la técnica de la mano derecha y los dos últimos (Cuaderno N°3 y N°4) se enfocan en la mano izquierda.

Toda la elaboración técnica que Carlevaro presenta en su obra es de extrema importancia para la real comprensión de los problemas en el aprendizaje del instrumento. Como se observó anteriormente, Carlevaro fue, sin dudas, de los primeros guitarristas en la historia que se ocupó en detalle, con profundas explicaciones, de los movimientos tanto de la mano derecha como de la mano izquierda que necesitan ser bien comprendidos y trabajados, para que se establezca una base técnica consistente en la guitarra.

### 2.1.1 Identificación de las cuestiones/problemas generales.

Después del estudio minucioso de los cuadernos de la *Serie Didáctica* y de su contraparte teórica *Escuela de la Guitarra – Exposición de la Teoría Instrumental*, se puede observar que más allá de las fundamentales contribuciones que realiza Carlevaro en relación a todos los métodos anteriores, todavía existen ciertas problemáticas de fondo, que merecen dedicada atención. En nuestro análisis identificamos cuatro grupos de **problemas/cuestiones** en lo desarrollado por Carlevaro:

1) En primer lugar, queda poco clara la clasificación de los ejercicios según su tipología. Es decir, se presentan sin distinción clara ejercicios con distintas características, con cualidades diferentes, que no ocupan el mismo rol dentro de la práctica técnica; es posible encontrar ejercicios de técnica pura que se mezclan con variaciones y pequeñas ideas musicales sin un criterio muy definido. Como se dijo antes, Carlevaro es el primero en dar preferencia a los ejercicios de técnica pura en su método, sin embargo, todavía es posible encontrar otros tipos de ejercicios que no abordan aisladamente los aspectos técnico-mecánicos. Esta cuestión se aborda profundamente en el punto 2.1.2.1 donde se proponen categorías de análisis (básicos, variaciones y secundarios) para poder identificar y clasificar los ejercicios según su tipología,

y en el punto 2.2.2 se utilizan estas categorías para realizar un análisis de los ejercicios del Cuaderno N°4.

2) La segunda cuestión/problema tiene que ver con el orden de presentación de los ejercicios; no se puede identificar un ordenamiento lógico que sea progresivo según el nivel de dificultad. El estudiante se encuentra frente a ejercicios de extrema complejidad a veces en el inicio de un cuaderno, siendo que más adelante se encuentran otros de gran simplicidad. Se observó en el Capítulo I que el tema del ordenamiento progresivo en la estructuración del material fue una preocupación recurrente en la mayoría de los métodos para guitarra, sin embargo, en el de Carlevaro no aparece tan claramente expresado. Este aspecto se detalla más profundamente en el punto 2.1.2.1 donde se proponen tres diferentes niveles para clasificar y reordenar los ejercicios; y en el punto 2.2.3 se presenta un análisis y reordenamiento de los ejercicios del Cuaderno N°4 según los niveles propuestos.

3) La tercera cuestión/problema se relaciona con la explicación escrita de cómo deberían ser realizados los ejercicios en términos de movimiento. Las explicaciones de Carlevaro, en algunas ocasiones no es suficientemente precisa para que se comprenda en profundidad la mecánica del ejercicio. Este es un tema complejo y amplio que abarcarlo profundamente demandaría un extenso desarrollo que sobrepasaría por mucho los límites de una disertación; sin embargo, en el punto 2.2.4 se aborda parcialmente y se plantean las bases para un futuro trabajo que aborde este tema en detalle.

4) Una cuarta cuestión, que se desprende de las tres anteriores, es la necesidad de trabajar los ejercicios en un contexto musical. Si bien este punto no es necesariamente una insuficiencia o problema en la Serie Didáctica, ya que el propósito de los cuadernos es exponer ejercicios técnicos. Se presume que la composición de estudios sencillos donde se puedan aplicar los ejercicios sería una contribución importante para trabajar la técnica aplicada a la música. La idea de componer pequeños estudios<sup>20</sup> para abordar la técnica remite a la tradición de los métodos anteriores a Carlevaro, que en su mayoría disponen de un apartado con estudios en el final. Siendo conscientes de que esto puede sonar contradictorio, ya que una de las virtudes encontradas en el método de Carlevaro es que reduce el material, que enfoca y prioriza la técnica pura (y este trabajo en definitiva pretende refinar todavía más esta característica); resulta importante aclarar que en este caso, sería crear un material adicional, organizado y

---

<sup>20</sup> Para el presente trabajo se entiende por *estudio* a “una pieza instrumental con cierto interés musical, destinada principalmente a explorar y perfeccionar cierta faceta de la interpretación musical”. (SADIE, S., & TYRRELL, J., 2002, v.5, p.622) (Traducción del autor).

completamente vinculado a los ejercicios; un complemento que creemos que hace puede dar una nueva perspectiva y generar una contribución.

Las cuestiones/problemas identificados en cuatro grupos ofrecen una dirección definida para realizar un profundo trabajo de revisión de los cuatro cuadernos de la Serie Didáctica. Resulta importante aclarar que la delimitación de estas cuestiones son recién un primer intento de sistematización del estudio de la obra técnico-didáctica de Carlevaro, por lo que suponemos que nuevos aspectos y problemáticas pueden aparecer en el estudio específico de cada cuaderno. De esta manera, suponemos que a partir de la exploración de las cuestiones/problemas generales, se podrá analizar, clasificar, ordenar todos los ejercicios presentes en la Serie Didáctica, con el fin de mejorar el enfoque didáctico de los mismos y contribuyendo así con la difusión de los conceptos del maestro.

### **2.1.2 Categorías para el análisis y clasificación de los ejercicios**

Para resolver los dos primeros grupos de cuestiones/problemas mencionados en el punto anterior, se torna necesario crear categorías de análisis que sirvan de sustento para abordar los ejercicios. Las categorías de análisis creadas aquí pretenden ofrecer soluciones a la falta de identificación de los distintos tipos de ejercicios (clasificación según la tipología) y a la falta de ordenamiento según el nivel de dificultad. Estas categorías fueron creadas por el autor de este trabajo para poder analizar y reordenar los ejercicios con un criterio bien definido. A continuación, se las describen de manera general (suponiendo que son categorías aplicables a los Cuatro Cuadernos), y en el punto 2.2 se las aplican puntualmente al Cuaderno N°4.

#### **2.1.2.1 Clasificación tipológica**

Si bien los cuatro cuadernos están divididos en temas específicos, se pueden encontrar, en cada uno, distintos tipos de ejercicios y se puede ver que no todos ocupan el mismo rol dentro de la práctica técnica. A grandes rasgos, en cada cuaderno encontramos ejercicios que son presentados con una preocupación exclusivamente técnica, sin ninguna intención de trabajar aspectos de la musicalidad; otros que son variaciones de los mismos y ejercicios que son abordados en un contexto musical en forma de estudio. A partir de esta observación, se propone crear categorías que permitan identificar y clasificar los distintos tipos de ejercicios que aparecen en la Serie Didáctica, con la intención de averiguar si todos tienen la misma

importancia dentro de la práctica técnica del guitarrista y si todos cumplen la misma función en el planteo técnico-didáctico.

Como ya fue mencionado anteriormente, para la clasificación de los ejercicios según su tipología se proponen tres categorías generales: ejercicios **básicos**, **variaciones** y **secundarios**. Estas categorías fueron desarrolladas en el artículo *Abel Carlevaro y la Serie Didáctica para guitarra: una propuesta de clasificación y ordenamiento del Cuaderno N°4* (TULIAN, 2018) cuando se propuso realizar un reordenamiento de la primera parte de cuaderno N°4 de la *Serie Didáctica*. La necesidad de clasificarlos en estas categorías surge con el fin de delimitar el material, para identificar y hacer foco principalmente en los ejercicios más relevantes para el trabajo de la técnica, y para observar si falta exponer algún otro aspecto de la técnica que no haya sido tenido en cuenta por Carlevaro.

**Los básicos** son los ejercicios indispensables dentro de la práctica técnica del guitarrista; se consideran indispensables porque trabajan los aspectos mecánicos elementales que son necesarios para llevar a cabo la práctica instrumental. Una característica importante de los ejercicios básicos es que ponen énfasis en trabajar la técnica despojada de musicalidad, con el fin de hacer foco exclusivamente en el problema de mecánica técnica. Si bien esta es una característica fundamental de los ejercicios básicos, esto no quiere decir que todo ejercicio que sea presentado “despojada de musicalidad” está considerado dentro de esta categoría.

Otra importante característica que refuerza la categoría de ejercicio básico es la cuestión de la simplicidad en la propuesta del ejercicio. Si un ejercicio está enfocado en una única problemática, de manera muy simple e individualizada, se crea un campo restringido donde el estudiante debe trabajar con un solo aspecto, lo que facilita el aprendizaje y la formación de una habilidad técnica puntual y localizada.

La simplicidad del ejercicio se posiciona como un aspecto fundamental, ya que permite establecer una base que posibilita la exploración creativa; partir de un ejercicio en su versión más simple posible permite crear nuevas combinaciones entre ejercicios y adicionar infinidad de diferentes parámetros (ritmos, timbres, dinámicas, cantidad de repeticiones, tiempo de estudio del ejercicio para trabajar la resistencia y variantes y combinaciones de estos aspectos). El ejercicio básico, en su versión más simple, también se ofrece como material elemental para analizar y resolver las distintas problemáticas técnicas que aparecen en las obras: por ejemplo, al identificar una dificultad técnica específica de un pasaje determinado, se puede recurrir a un ejercicio básico para abordar esa dificultad y posteriormente, agregar progresivamente otros parámetros que aproximen el ejercicio al pasaje musical original; este proceso puede también

motivar la creación nuevos ejercicios inspirados en ejercicios básicos con el agregado de algunas particularidades específicas de la obra a trabajar<sup>21</sup>.

Se puede observar aquí que el trabajo con los ejercicios básicos permite muchas posibilidades creativas. Esto se condice con el pensamiento de Carlevaro, que afirma que el trabajo técnico necesita dar también espacio a la musicalidad y que es muy importante trabajar lo mecánico sin dejar de lado la creatividad y la diversión:

Este libro trata de dar una respuesta a los complejos problemas relacionados con la mecánica instrumental y la recreación musical. Su vinculación tiene que ser tan íntima y sutil que no se sepa cuando comienza una y termina la otra, convergiendo ambas hacia un mismo punto. Pero para que eso sea una realidad se requiere un tiempo previo, un tiempo de aprender, para luego convertir lo asimilado en un producto vivo y musical (CARLEVARO, 1978, p.7).

La idea de Carlevaro coloca el estudio de la técnica desde una perspectiva interesante, donde además de la intervención de las capacidades físicas, la experiencia y el raciocinio, interviene la creatividad. Los ejercicios básicos (simples y despojados de musicalidad) permiten todo tipo de modificaciones que ayudan a evitar la repetición automática, irreflexiva e inconsciente. Esta concepción sobre los ejercicios básicos nos abre un espacio de reflexión interesante sobre el producto de la *techne* - el *ergon* - a partir de las variables que actúan en el contexto de esta investigación. Si tomamos el ejemplo de un jugador de ajedrez que trabaja sus estrategias y adquiere con eso la capacidad de vencer a sus adversarios ¿Cuál sería, en este caso, el *ergon* - producto de la *techne* adquirida? Se trata de un producto puramente inmaterial, que no se manifiesta en cuanto objeto (como una casa que se manifiesta en cuanto *ergon* de la acción del constructor), pero sí se manifiesta como su capacidad de elaborar estrategias y así vencer su adversario. En el caso de un guitarrista que se dedica al estudio de su instrumento, el *ergon* de su *techne* adquirida se manifiesta de esta forma, como producto inmaterial, como su capacidad de ejecutar obras en la guitarra de manera correcta y bien controlada. Si pensamos ahora en el siguiente contexto: una variación o un ejercicio secundario que fue elaborado por mí a partir de un ejercicio básico ¿cómo podríamos ver el *ergon* en este caso? Aquí el *ergon* es el nuevo ejercicio elaborado a partir del ejercicio básico inicial, y que se presenta como

---

<sup>21</sup> Resulta importante aclarar que en muchas ocasiones los pasajes musicales que presentan dificultades exigen varios aspectos técnicos en simultaneidad, por lo que se podrían asociar a más de un ejercicio básico. En este sentido, se podrían trabajar los ejercicios básicos involucrados aisladamente para después, progresivamente, crear distintas combinaciones entre los básicos que aproximen a la situación del pasaje

producto de una acción técnica de mi parte. No se trata de un *ergon* inmaterial, sino de un *ergon* objetivamente manifestado, que es resultado de mi capacidad técnica para elaborar ejercicios, y que al mismo tiempo, si es bien trabajado desenvolverá en el estudiante un nuevo *ergon* inmaterial: su capacidad de performance en el instrumento. Sería como si tuviéramos dos niveles distintos de manifestación del *ergon*: material e inmaterial encadenados/superpuestos en una misma situación.

Los básicos entonces, se presentan como los ejercicios más simples y al mismo tiempo los que mayores posibilidades de creación ofrecen, por eso se colocan en la base de nuestro trabajo. Resumiendo: se considera que los **ejercicios básicos** abordan un trabajo técnico-mecánico específico fundamental, y sirven de modelo por su simplicidad para derivar en otros ejercicios con variaciones o secundarios.

Por otra parte, la categoría denominada **variaciones** contiene a los ejercicios expuestos por Carlevaro que derivan de algún ejercicio básico, es decir, los ejercicios donde al problema técnico musical elemental se le cambian o agregan parámetros complementarios. En estos ejercicios se incluyen, en relación a la categoría “básicos”, cambios en el ritmo, superposición de nuevas figuras rítmicas, mayor o menor distancia entre los dedos, entre otras. Más allá de los cambios realizados por Carlevaro en las variaciones, en general estos ejercicios presentan en esencia la misma problemática de los ejercicios básicos de donde provienen.

La división entre básicos y variaciones es a primera vista simple, sin embargo, cuando se lleva este concepto a los ejercicios presentes en los libros se puede percibir que no es siempre es clara la distinción entre ellos; en varias ocasiones los límites entre las dos categorías resultan difíciles de definir, por lo que no se las puede considerar como categorías rígidas y totalmente objetivas. Sin dudas las experiencias personales y el análisis crítico de las necesidades de cada guitarrista influyen cualquier tipo de categorización, por lo que adelantamos que nuestra propuesta de clasificación según la tipología de todos los ejercicios del Cuaderno N°4, desarrollada en el punto 2.2.2 de este trabajo, traerá varias discusiones y aspectos que no serán de simple resolución.

La separación entre básicos y variaciones significa la jerarquización de los distintos ejercicios. Esto puede llevar a una situación peligrosa si no se justifica debidamente, por lo que resulta fundamental aclarar que con la clasificación según la tipología no se pretende afirmar que existen ejercicios más importantes que otros, sino que se intenta exponer un criterio definido que nos permita abordar y delimitar el material. La discriminación entre los ejercicios (y la prioridad a los ejercicios básicos) tiene como objetivo ofrecer un nuevo ordenamiento que

haga foco sólo en el material imprescindible y que deje espacios abiertos para la exploración creativa a través de variaciones creadas por las distintas personas que aborden los ejercicios.

Es importante dejar en claro que aquí no se está afirmando que las variaciones presentadas por Carlevaro no son útiles, o que no deben estudiarse; todo lo contrario, creemos que son ejemplos valiosísimos que sirven de modelo para tener una idea de cuántas cosas se pueden hacer con un ejercicio básico. Las variaciones de Carlevaro cumplen un papel importante, sin embargo, aparecen en los Cuadernos de la *Serie Didáctica* sin distinción clara, mezcladas entre los ejercicios básicos, y esto impide interpretarlas como ejemplos de variaciones que se podrían realizar, o como modelos que incentiven a crear nuevos ejercicios. Creemos que falta un refinamiento en la exposición didáctica de este tipo de ejercicios (que muchas veces ocupan grandes porcentajes de los cuadernos), para dejar en claro que son una de las tantas alternativas posibles, que son ejercicios que derivan de un ejercicio simple inicial. Desde esta perspectiva, pensamos que es deber del maestro(a) o profesor(a) enseñar e incentivar al estudiante a variar los ejercicios básicos, para complejizarlos y mixturarlos, para generar nuevos desafíos y para dejar espacio a la creatividad; para estos casos, donde es necesario enseñar a variar, los ejercicios clasificados como variaciones que expone Carlevaro son realmente útiles como ejemplos.

Finalmente, la tercera y última categoría que se propone para la clasificación tipológica es la de **secundarios**. Los secundarios son aquellos ejercicios que aparecen en un contexto musical o en forma de estudios musicales; se consideran de tal manera porque limitan las posibilidades del trabajo técnico de manera aislada. Este tipo de ejercicios generalmente se presentan como la suma de distintas variaciones expresadas en una forma musical cerrada, por lo que exigen de cierto desarrollo técnico adquirido previamente y la atención se ve principalmente dirigida a los aspectos interpretativos dejando los aspectos mecánicos y motores en un segundo plano; además, al presentarse como formas cerradas limitan el espacio para la exploración individual. En esta categoría entran los ejercicios expuestos por Carlevaro que implican otros aspectos más allá de la técnica (tempo, dinámica, timbre...), es decir, los ejercicios que tienen cierto desarrollo e interés musical. Desde nuestra perspectiva también se considera importante trabajar los aspectos técnicos aplicados en un contexto musical porque es dónde realmente se puede “comprobar” el progreso técnico (y es por esto que se propone en este trabajo componer estudios); sin embargo, consideramos que en el planteo de Carlevaro este aspecto no se presenta totalmente desarrollado, ya que en los Cuadernos se encuentran algunos ejercicios con ciertas exploraciones musicales aunque nunca son admitidos por el autor como piezas o estudios. De hecho, con los considerados ejercicios secundarios sucede lo mismo que

con las variaciones: aparecen sin distinción clara, mezclados entre los ejercicios básicos. Como se pudo observar en el Capítulo I, algunos de los métodos anteriores al de Carlevaro, como el de Aguado o Pujol, son más claros en este aspecto, ya que ofrecen una sección exclusiva para estudios de técnica aplicada, separándola de los ejercicios.

Para cerrar este punto, se ofrece a continuación un ejemplo claro de lo que se consigue revelar con la clasificación tipológica de los ejercicios. Se muestra aquí el planteo técnico del ejercicio n° 58 del cuaderno N° 4 (figura 6):

The image shows the musical notation for exercise 58 in first position. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'Primera posición:' and 'First position:'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercise is marked 'Ej. 58'. The notation features descending slurs with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (m, i). There are circled numbers 1, 2, and 3 below the notes, likely indicating specific technical points or fingerings. The second staff continues the exercise with similar descending slurs and fingerings.

Figura 6: ejemplo de ejercicio 58, Cuaderno N°4 (CARLEVARO, 1973 c, p.23)

Este ejercicio aborda la temática de los ligados descendentes con cuerdas al aire, que es un aspecto técnico fundamental para la guitarra. En este caso es expuesto en forma de pequeño estudio, o sea, según nuestra clasificación es expuesto como ejercicio secundario. Al observar el tratamiento que tienen los ligados con cuerda al aire en el Cuaderno N°4 es posible descubrir que Carlevaro nunca aborda esta problemática técnica como ejercicio aislado, de manera objetiva y sistemática trabajando cada dedo por separado y después en combinaciones; es decir, este tema nunca es trabajado como ejercicio básico. De esta manera, la clasificación según la tipología nos posibilita advertir que algunos aspectos técnicos no han sido trabajados con la misma objetividad y criterio, esto nos permite cuestionar el planteo de Carlevaro. Ante estas situaciones puntuales (es decir, cuando un aspecto técnico fundamental es tratado sin su versión básica), proponemos completar el material con nuevos ejercicios que cumplan el rol de ejercicios básicos y que aborden específicamente los aspectos técnicos correspondientes.



### 2.1.2.2 Clasificación según el nivel de dificultad

El segundo grupo de problemas/cuestiones a analizar, es el ordenamiento de los ejercicios según el nivel de dificultad. Carlevaro no menciona, ni en los textos que se incluyen en los cuadernos de ejercicios, ni en el libro teórico *Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental*, cuál es el criterio de estructuración de los cuadernos y ordenamiento de los ejercicios<sup>22</sup>. Tampoco hace referencia al orden que debe seguir el guitarrista para estudiarlos y esto es causa de muchos problemas a la hora de llevar a la práctica los ejercicios. Este inconveniente se encuentra en toda la Serie Didáctica y a distintos niveles: no es claro el orden en el que se presentan los ejercicios en cada cuaderno, tampoco es claro si las divisiones en partes de cada cuaderno están expresando distintas etapas del aprendizaje de la técnica o si deben verse de manera simultánea; y a nivel mayor, no se entiende si los cuatro volúmenes deben estudiarse uno después de otro o paralelamente.

Ante esta situación, se torna necesario plantear cuál es la mejor manera de afrontar toda la Serie Didáctica y establecer un orden que responda a una lógica didáctica. Esto demanda un análisis cuidadoso de los ejercicios para definir cuáles son más adecuados para las distintas etapas de aprendizaje, dependiendo del nivel de desarrollo del estudiante.

A continuación, se puede ver como ejemplo del problema encima apuntado, el ejercicio 14 del Cuaderno N° 3 (figura 7) y del ejercicio 23 del mismo cuaderno (figura 8). Por la complejidad de movimientos del conjunto brazo/muñeca/dedos, el ejercicio 14 es muy difícil para un estudiante que se inicia en esta técnica, por esto, puede ser considerado mucho más delicado para el estudiante que el ejercicio número 23.

---

<sup>22</sup> Observación del orientador de este trabajo, que participó de diversas masterclasses con el maestro y que fue testigo de su conducción pedagógica: “Carlevaro mencionaba en sus clases que los libros deberían ser trabajados todos simultáneamente, incluso las tres secciones principales del cuaderno N°3 deberían ser trabajadas al mismo tiempo desde el inicio del estudio. Siempre me pareció que tales recomendaciones eran de orden general, fruto de una decisión realmente madurada por la reflexión pedagógica. Carlevaro no detallaba el ordenamiento de cada ejercicio, pero al mismo tiempo, no creo que recomendaba la aleatoriedad total, vista la evidente distancia entre niveles de dificultad encontrados a lo largo de los cuatro Cuadernos de la Serie Didáctica”.



Figura 7: ejemplo de ejercicio 14, Cuaderno N°3 (CARLEVARO, 1973 b, p.17)



Figura 8: ejemplo de ejercicio 23, Cuaderno N°3 (CARLEVARO, 1973 b, p.25)

Aquí se puede observar que el ejercicio 23 requiere movimientos similares (no tan complejos) a los del ejercicio 12 del mismo cuaderno. Tanto el ejercicio 23 como el 12, trabajan el traslado por sustitución, con los mismos dedos y posiciones en la mano izquierda, observando que la sustitución en el ejercicio 23 es considerada por el autor como sustitución indirecta – se utiliza el mismo traste pero en cuerdas distintas. La exigencia para la mano izquierda en estos ejercicios, es mucho menor a la del ejercicio 13; por eso afirmamos que el ejercicio 23 debería ser presentado después del ejercicio 12 y antes del 13.

Como ya nos cuestionamos en el artículo *Abel Carlevaro y la Serie Didáctica para guitarra: una propuesta de clasificación y ordenamiento del Cuaderno N°4* (Tulian, 2018); el análisis, clasificación y ordenamiento de los ejercicios según su dificultad es una cuestión delicada: cada estudiante tiene sus características propias, presenta mayor o menor facilidad para ejecutar pasajes específicos y todo esto es muy variable de un estudiante a otro. Se considera que una clasificación de tipo iniciante / intermedio / avanzado lida con definiciones muy poco claras. Es difícil definir los límites dentro de estas categorías y determinar cuándo un estudiante pertenece a cada nivel. Se optará, frente a esta cuestión, por una clasificación más neutra; distinguiremos tres categorías en orden creciente de dificultad que denominaremos I, II y III, nombrando I a los ejercicios más fáciles y III a los más difíciles. Es necesaria la flexibilidad en el momento de trabajar con estas clasificaciones, pues no se trata de un orden rígido y no siempre es claro cómo definir cada ejercicio. Cabrá, obviamente, al maestro(a) refinar su sensibilidad y profundizar su experiencia pedagógica en el sentido de poder realizar

pequeños ajustes en el orden propuesto en función de las características y capacidades de su estudiante.

Esta clasificación tiene en esencia una intención didáctica, un enfoque pedagógico, sin embargo, entendemos que el aprendizaje con una buena asimilación de la técnica no sólo depende del ejercicio; además del ejercicio en sí, muchos otros factores se ponen en juego para la asimilación de la técnica: la manera como se estudia el ejercicio, la constancia en la práctica, el raciocinio del ejercicio, el ambiente y contexto de trabajo, entre muchos otros. La clasificación en niveles puede servir para evitar que un estudiante que no tenga cierto desarrollo/resistencia muscular realice un ejercicio que lo lastime o que le signifique un retroceso más que un avance, pero nunca podría reemplazar el seguimiento atento de un profesor(a) con cierto nivel de experiencia. Entendemos que el ordenamiento es una cuestión fundamental, pero también debe abordarse la manera de cómo realizar los ejercicios, este es un aspecto que se considera de suma importancia y será abordado en el punto 2.2.4.

El principal criterio para clasificar los ejercicios según el nivel de dificultad se basa en las características fisiológicas de las manos frente a las exigencias del ejercicio (en este trabajo se aborda específicamente la mano izquierda, ya que se analiza el Cuaderno N°4, sin embargo, suponemos que los criterios fisiológicos expresados a continuación se podrían aplicar también para la mano derecha). Las cualidades de las manos pueden ser abordadas desde dos puntos de vista: por un lado, sustentándose en nuestra experiencia personal, como estudiosos del instrumento y como docentes con cierto nivel de experiencia pedagógica; esto significa, apelar a nuestra visión crítica y analítica para identificar cuáles son los movimientos que generalmente presentan mayores dificultades o cuáles combinaciones de dedos presentan mayor o menor independencia de movimientos. Por otro lado, se puede recurrir a estudios del área de la anatomía que nos ofrecen información científica sobre la capacidad de fuerza de los dedos y la independencia de movimientos de cada uno.

#### **2.1.2.2.1 Criterios generales de orden fisiológico**

Para indagar sobre las características fisiológicas de las manos desde el punto de vista científico fueron consultados estudios del área de la anatomía que abordan el espacio de trabajo de precisión que posee cada dedo en relación al espacio de movilidad total (*Functional workspace for precision manipulation between thumb and fingers in normal hands*, KUO et al., 2009), la independencia e interdependencia de los dedos (*Quantifying the Independence of Human Finger Movements*, HÄGER-ROSS; SCHIEBER, 2000) y también de la fuerza que

cada uno ejerce en situación de agarre (*Individual Finger Strength*, MACDERMID et al., 2004 y *Inhibition of individual fingers during grip strength exertion* OHTSUKI, 1981). A continuación, se exponen algunos de los resultados de estos estudios, que otorgan información relevante para nuestro trabajo:

En el primer artículo mencionado (KUO et al., 2009), se estudia la acción prensil que involucra la interacción pulgar - dedo (pulgares - índice/medio/anular/meñique) En el experimento se miden y registran las trayectorias de movimiento máximo de la punta del pulgar y de los dedos, y posteriormente se mide el espacio de trabajo funcional en la manipulación de precisión, en las relaciones pulgar-dedo; es decir, se determina qué porcentaje de la trayectoria máxima de cada dedo es utilizada en el trabajo de precisión. Los resultados del estudio afirman que “las proporciones entre el ‘espacio de trabajo funcional’ y el ‘espacio de trabajo máximo’ son de 33,7%, 27,1%, 23,5% y 19,1% respectivamente para los dedos índice, medio, anular y meñique” (KUO et al., 2009, p. 833)<sup>23</sup>. Este estudio, aunque sea “un trabajo descriptivo que podría requerir más validaciones o pruebas para justificarlo” (op. cit., p. 829), puede traer datos interesantes y concretos para nuestro trabajo. Los resultados de los movimientos analizados, que abordan la acción prensil (que es la utilizada en la mano izquierda cuando se presionan las cuerdas); nos permite suponer que existen distintas capacidades de precisión para cada dedo de la mano izquierda a la hora de tocar la guitarra. Obviamente, se necesitarían nuevos estudios que analicen este aspecto específicamente para justificar tal afirmación; sin embargo, nos tomamos el atrevimiento de utilizar estos datos para reafirmar lo que sentimos como guitarristas: efectivamente, a la hora de tocar el instrumento, los dedos 1 y 2 se perciben como más precisos que los demás. Finalmente, no se pueden dejar de mencionar dos aspectos importantes, por un lado, en el artículo se analiza el movimiento en relación a la punta de los dedos, mientras que para tocar la guitarra, en la mano izquierda frecuentemente se utilizan otras partes más allá de las puntas (sobre todo en la utilización de la cejilla); por otro lado, la precisión en general de la mano izquierda también depende de las otras partes del cuerpo, como la muñeca, el codo y el brazo, que aquí no son tenidas en cuenta.

En el segundo material consultado (HÄGER-ROSS; SCHIEBER, 2000) se mide cuantitativamente la independencia de los dedos para comparar: la independencia de cada dedo, los resultados de la mano derecha frente a la izquierda y la independencia cuando se realizan movimientos a frecuencias voluntarias frente a frecuencias impuestas. Los resultados indican

---

<sup>23</sup> The FW/MW Ratios were calculated approximately as  $33.7 \pm 5.8\%$ ,  $27.1 \pm 4.0\%$ ,  $23.5 \pm 4.16\%$  and  $19.1 \pm 5.9\%$ , respectively for the index, middle, ring and little fingers (KUO et al., 2009, p. 833)

que los movimientos voluntarios de los dedos anular y medio implican mayores movimientos involuntarios de los otros dedos, mientras que el pulgar y el índice presentan mayores grados de individuación, es decir, mayor independencia<sup>24</sup>. También se afirma que no hay diferencia sistemática en la independencia de movimiento de los dedos entre la mano derecha y la izquierda; y que existe mayor independencia cuando los movimientos son realizados a una frecuencia voluntaria (de aprox. 2 Hz) en vez de a una impuesta de 3 Hz. Los factores que influyen en la independencia de los dedos también son abordados en este estudio, y se determina que además de las interconexiones biomecánicas propias de la anatomía (tejidos blandos que unen los dedos adyacentes y tendones; además de “los tendones del flexor *digitorum profundus* de los dedos medio, anular y meñique que suelen estar interconectados al surgir del músculo ventral y también pueden estar interconectados dentro de la palma de la mano por los ventrículos” [HÄGER-ROSS; SCHIEBER, 2000, p. 8549]), hay otros factores que entran en juego como las diferencias en las experiencias motrices a largo plazo de cada persona y que entre el 20 y el 30% de los sujetos normales pueden tener interconexiones "anómalas".

Finalmente, el tercer aspecto que abordamos a través de trabajos de investigación en el área de la anatomía es la fuerza individual de cada dedo. En este caso es más simple, ya que los dos trabajos consultados (OHTSUKI, 1981/ MACDERMID et al., 2004) ofrecen resultados muy similares. En ambos trabajos se mide la fuerza que ejerce cada dedo individualmente en una situación de agarre (*grip*), en el primer autor se observa que del cien por ciento de la fuerza empleada el dedo medio ejerce el 33% de la fuerza de agarre, seguido por los dedos anular (27-28%), índice (23-25%) y pequeño (15-16%) (OHTSUKI, 1981); mientras que en el segundo trabajo se afirma que en la fuerza total de agarre los porcentajes de contribución de los dedos índice, medio, anular y pequeño al agarre son aproximadamente del 25%, 35%, 25% y 14%, respectivamente (MACDERMID et al., 2004).

La información de los estudios que abordan la anatomía de la mano, sumada a nuestra experiencia personal, nos permite tener un panorama general sobre la acción de los dedos de la mano izquierda; nos permite afirmar que cada dedo posee características particulares y a su vez,

---

<sup>24</sup> “Como era de esperar, tanto en la mano derecha como en la izquierda el pulgar tenía el mayor índice de individuación promedio. El dedo índice también tenía un alto índice de individuación promedio, muy cercano al del pulgar. El meñique ocupaba el tercer lugar en promedio, mientras que el dedo medio y especialmente el anular tendían a tener los índices de individuación más bajos. Cuando los índices de individuación de los diferentes dedos de cada mano de cada sujeto se clasificaron en orden de 1 (el más alto) a 5 (el más bajo), el promedio de los índices de individuación de las manos y los sujetos dio una clasificación media para el pulgar de 1,60, el índice de 1,60, el dedo medio de 3,63, el anular de 4,65 y el meñique de 3,50. Estos valores son coherentes con la experiencia común de que el pulgar y el índice son los dedos más independientes y los dedos medio y anular son los menos independientes” (HÄGER-ROSS; SCHIEBER, 2000, p. 8545) (Traducción del autor).

que cada combinación o interacción entre ellos será diferente e involucrará distintos factores que deben tenerse en cuenta. Se puede observar que el dedo 1<sup>25</sup>, en términos de cantidad de fuerza se coloca junto con el dedo 3 en la segunda posición, también presenta los mejores índices de independencia y de área de trabajo de precisión. El dedo 2 se coloca como el más fuerte, presenta un alto porcentaje en el área de trabajo funcional y mantiene índices medianos en términos de independencia. Por su parte el dedo 3, aunque es bastante fuerte presenta el peor desempeño en la independencia; finalmente el dedo 4 se coloca como el más débil y con menor porcentaje en el área de trabajo de precisión.

En cuanto a la interacción de dedos, suponemos que las acciones que involucran la sucesión de los dedos 1-2 / 2-1 se presentan con las mejores condiciones, seguidas de la interacción 1-3 / 3-1 (aquí la poca independencia del dedo 3 no es tan relevante porque la acción no involucra dedos adyacentes). En un segundo grupo podríamos ubicar las combinaciones 2-4 / 4-2 y 1-4 / 4-1, que si bien involucran el dedo más débil (4), las condiciones de independencia se ven beneficiadas por no trabajar en dedos inmediatos. Finalmente, las interacciones 2-3 / 3-2 y 3-4 / 4-3 revelan la mayor dificultad porque son combinaciones que presentan las peores condiciones de independencia, fuerza y precisión.

Tanto los estudios científicos como nuestras conclusiones personales se enfocan en las capacidades y limitaciones de los dedos, sin embargo, es importante tener en cuenta que en los ejercicios de mano izquierda intervienen considerablemente otros movimientos más allá de los dedos; es fundamental la posición y presentación de la mano, y el movimiento complejo que tienen que realizar el brazo, la mano y la muñeca para ayudar a los dedos a realizar las acciones indicadas. En este sentido, también es fundamental aclarar nuevamente que todas las afirmaciones que se presentan aquí, tanto del punto de vista científico como del punto de vista empírico de los autores, no deben ser tomadas como datos duros y objetivos, como verdades absolutas. Se exponen aquí criterios generales, que sirven como sustento para organizar el material, pero nunca puede dejarse de lado el hecho que cada guitarrista tendrá características particulares, que cada estudiante puede presentar ciertas destrezas innatas, o ciertas cualidades que pueden no corresponderse con lo expresado hasta aquí. Entonces reiteramos: es necesario que el maestro(a) refine su sensibilidad y acuda a su experiencia pedagógica para poder realizar pequeños ajustes en el orden propuesto en función de las características y capacidades del estudiante.

---

<sup>25</sup> En la escritura para guitarra, los números arábigos del 1 al 4 indican los dedos de la mano izquierda, representando el 1 el dedo índice, el 2 el dedo medio, el 3 el anular y el 4 el meñique.

### 2.1.3 Delimitación y metodología

Como se ha visto hasta aquí, la *Serie Didáctica* es un trabajo extenso que abarca una gran cantidad de ejercicios muy diversos, el análisis y clasificación de todo este material demandaría un margen de tiempo de grandes proporciones. Por lo tanto, con el fin de delimitar el objeto de estudio, el presente trabajo de disertación se centra **exclusivamente en el análisis del Cuaderno N°4**. Todo el desarrollo de esta investigación actual significa apenas el primer paso de un trabajo a largo plazo, que pretende realizar una profunda revisión de los cuatro cuadernos de la *Serie Didáctica*, en el sentido de reorganizar todo el material didáctico producido por Carlevaro, esperando así fortalecer los fundamentos de lo que consideramos una de las más importantes contribuciones teórico-prácticas para el estudio de la guitarra en el siglo XX.

El análisis del Cuaderno N°4 de la *Serie Didáctica* se expone a lo largo del punto 2.2 de este Capítulo. Para el estudio de este cuaderno es fundamental recurrir al encuadre teórico propuesto en el libro *Escuela de la guitarra – Exposición de la teoría instrumental* (CARLEVARO, 1978) donde se explican los fundamentos de los ejercicios. Esto quiere decir que permanentemente se confrontan las dos publicaciones, para poder tener un panorama de la situación inicial planteada por Carlevaro, y a partir de eso realizar una revisión crítica con una nueva categorización, un nuevo ordenamiento y un nuevo abordaje de las explicaciones de los ejercicios.

Para entender la propuesta metodológica es importante recordar el objetivo general de este trabajo, que pretende abordar puntualmente en el Cuaderno N°4, los cuatro tipos de cuestiones/problemas identificados en general en la Serie Didáctica (falta de clasificación tipológica, falta de organización según el nivel de dificultad, poca claridad en las explicaciones de los ejercicios, y ausencia de estudios aplicados). De esta manera, el proceso metodológico para la revisión se divide naturalmente en cuatro etapas que ofrecen tratamiento a cada cuestión/problema y que se explican a continuación:

Se plantea como primer paso fundamental analizar todos los ejercicios presentes en el cuaderno según las categorías de la clasificación tipológica; o sea, catalogar todos los ejercicios según las categorías básicos, variaciones y secundarios. Este paso se coloca como el primero y principal en nuestra metodología, porque después de esta clasificación, se pretende enfocar todo el trabajo siguiente exclusivamente en los ejercicios básicos. Los ejercicios básicos se colocan en el centro de nuestro trabajo, porque son los que abordan los temas fundamentales en su versión más simple, dejando espacio a la creación de variaciones según la necesidad de cada

guitarrista. Como se mencionó en la descripción general del método de Carlevaro, una de las virtudes fundamentales del mismo es que reduce el material, enfocando y priorizando en la técnica pura; de esta manera, con la prioridad puesta en los básicos, se pretende aquí refinar todavía más esta característica; es decir, reducir y enfocar aún más el material.

En el segundo paso, una vez analizados y clasificados los ejercicios según su tipología, se procede al ordenamiento y clasificación de los considerados ejercicios básicos según su nivel de dificultad. Aquí se organizan sólo los ejercicios básicos del Cuaderno N°4 según las categorías pensadas en orden creciente de dificultad, con tres niveles denominados I, II y III; se define en este punto cuáles son los ejercicios básicos más adecuados para las distintas etapas de aprendizaje, dependiendo del nivel de desarrollo del estudiante. La definición de las categorías y el ordenamiento de los ejercicios según su nivel de dificultad serán abordados en profundidad en el punto 2.2.3.

En el tercer paso, se aborda la explicación de cómo realizar los ejercicios básicos en términos de movimiento de la mano. Este tema se afronta parcialmente, ya que se necesitaría de una profunda investigación sólo dedicada a la idea de “correcta realización” de los ejercicios según los conceptos técnicos de Carlevaro. Como intento de abordar esta cuestión se propone revisar e identificar los puntos que generan dudas en las explicaciones. Con la identificación de estos puntos creemos que se establece una base sólida para en un futuro trabajo resolver completamente la cuestión de las explicaciones. Este aspecto será reflexionado y expuesto en el punto 2.3 de este trabajo.

Finalmente, el último paso, comprende la realización de composiciones (estudios musicales simples, de técnica aplicada) basadas en los ejercicios básicos del cuaderno. Este aspecto es abordado en el punto 2.4 donde se reflexiona sobre las problemáticas que surgen al aplicar ejercicios básicos a nuevas composiciones y también se realiza una breve explicación de las mismas.

Para resumir, definimos nuevamente nuestra metodología de trabajo; primero se clasifican todos los ejercicios del Cuaderno N°4 según las categorías básico, variación y secundarios y todo el trabajo posterior es concentrado exclusivamente en los ejercicios básicos: ordenamiento según el nivel de dificultad, explicaciones de cómo realizarlos y finalmente composiciones de pequeños estudios de técnica aplicada. Con la propuesta clara de cómo se afronta el Cuaderno N°4, pasamos a continuación a su análisis y reordenamiento detallado.

## **2.2 Análisis y reordenamiento del Cuaderno N° 4**



En esta sección se aborda detalladamente nuestro principal objeto de estudio, el Cuaderno N°4. Se expone aquí respectivamente: la estructura general (con el fin de tener un panorama general de las partes, divisiones internas y temas tratados en el cuaderno); el análisis y clasificación tipológica de todos los ejercicios del Cuaderno N°4; el ordenamiento según el nivel de dificultad de los ejercicios básicos; las explicaciones y finalmente, las nuevas composiciones que abordan los ejercicios básicos en un contexto musical.

### 2.2.1 Estructura del Cuaderno.

Según explica Carlevaro en su libro *Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental*, el cuaderno N°4 de la *Serie Didáctica* aborda diferentes problemáticas relacionadas a la mano izquierda y se estructura en dos grandes partes: la primera trata todo lo referido a ligados; la segunda aborda las distensiones y contracciones, la mecánica del punto de apoyo separadamente, y la distensión y contracción con la mecánica del punto de apoyo en simultaneidad.

En la **primera parte** del cuaderno N° 4, de ligados de mano izquierda, también se encuentra el contenido dividido en diferentes secciones:

- Ligados simples ascendentes (a su vez dividido en dedos inmediatos, dedos salteados, combinaciones, ligados de tres notas y ligados de cuatro notas).
- Ligados simples descendentes (dividido en dedos inmediatos, dedos salteados, combinaciones, ligados de tres notas y ligados de cuatro notas).
- Ligados mixtos (dividido en dedos inmediatos, dedos salteados y combinaciones).
- Ligados continuos.
- Trinos (divididos en trinos con ceja y sin ceja).
- Ligados dobles ascendentes.
- Ligados dobles con utilización de la ceja (cejilla).
- Ligados simples descendentes con cuerdas al aire.
- Ligados descendentes con cuerdas al aire, utilizando una posición fija.
- Ligados simples ascendentes con participación de un diseño melódico efectuado por el pulgar.
- Ligados simples descendentes con participación de un diseño melódico efectuado por el pulgar.
- Ligados simples descendentes con un dedo fijo.

-Ejercicio en forma de Estudio con ligados dobles ascendentes.

La primera parte del cuaderno N° 4 está compuesta por 64 ejercicios en total. Allí se pueden encontrar ejercicios puramente técnicos/mecánicos, ejercicios con cierto desarrollo musical y un solo ejercicio en forma de estudio.

En la **segunda parte** se encuentra el material dividido en las siguientes secciones:

- Traslado longitudinal de los dedos (a su vez dividido en dedos inmediatos y dedos salteados)
- Distensión y contracción con varios dedos (acordes). Divididos en presentación longitudinal, presentación transversal y enlaces de las dos presentaciones.
- Ejercicios con dedos fijos
- Traslado transversal de los dedos con utilización simultánea de dos dedos fijos.
- Utilización simultánea de tres dedos fijos.
- Movimiento cruzado simultáneo.
- Ejercicios con dedos fijos.
- Movimiento transversal de los dedos.

Esta parte está compuesta por 51 ejercicios en total. Se encuentran mayoría de ejercicios puramente técnicos, algunos ejercicios con cierto grado de desarrollo musical y un ejercicio que es un fragmento de 12 compases del *Estudio N°2* del mismo A. Carlevaro. Con la estructura y organización del Cuaderno N°4 ya aclarada, se pasa a continuación al estudio profundo del mismo.

### 2.2.2 Análisis y clasificación tipológica de los ejercicios.

Como fue visto anteriormente, la definición y elección de cuáles son los ejercicios esenciales que componen la categoría básica no es una decisión simple. No es simple determinar dónde están los límites, es decir, a partir de qué punto un ejercicio básico se torna una variación o un ejercicio secundario. Una cuestión de este orden merece una profunda reflexión y cierto grado de flexibilidad a la hora de clasificar; y entendemos que serán expuestos algunos casos cuya solución dejará margen a innumerables interrogantes, cuestionamientos y controversias. Se propone a continuación una clasificación de los ejercicios en **básicos**, **variaciones** o

**secundarios**; sabiendo que otras consideraciones pueden ser realizadas al profundizar sobre esta cuestión.

### 2.2.2.1 Primera parte del Cuaderno N°4

Aunque la primera parte del Cuaderno N°4 trabaja únicamente ligados de mano izquierda, se pueden encontrar ejercicios muy diversos, con distintas características y con diferentes funciones dentro del estudio de la técnica. A continuación, se analizan todos los ejercicios de esta parte y se clasifican según las categorías mencionadas:

- **Ligados simples ascendentes:** se consideran básicos los ligados simples ascendentes con dedos inmediatos y dedos saltados (Ej. 1 a 6). En estos casos se trata de una acción que envuelve solo dos dedos, configurándose como los casos de ligados ascendentes más simples posibles. Las combinaciones (Ej. 7 a 9) son consideradas variaciones de los ejercicios básicos de 1 a 6, ya que trabajan los mismos ejercicios de ligados simples pero en una misma posición y cuerda. También los ligados ascendentes de tres (Ej. 10) y cuatro notas (Ej. 11) se consideran variaciones porque pueden ser interpretados como la sucesión de dos o tres ligados simples de manera continua, en estos ejercicios, el mecanismo técnico utilizado para su realización es el mismo utilizado en los ejercicios anteriores.

- **Ligados simples descendentes:** de la misma manera que sucede con los ligados simples ascendentes, se consideran básicos los ligados simples descendentes con dedos inmediatos y dedos saltados (Ej. 12 a 17), ya que se trata de los ejercicios más simples posibles. Los ejercicios 18 a 20 son considerados variaciones de los ejercicios básicos de 12 a 17, porque trabajan estos últimos en una misma posición y cuerda; y los ligados descendentes de tres (Ej. 21) y cuatro notas (Ej. 22) también son considerados variaciones, porque se presentan como la suma de dos o tres ligados simples descendentes.

- **Ligados mixtos:** en este tipo de ligados se presentan dos posibles interpretaciones. Por un lado, los mixtos se pueden entender como la simple suma de dos ligados simples, uno ascendente seguido de uno descendente o viceversa; desde esta perspectiva, los mixtos deberían ser interpretados como variaciones. Por otro lado, se puede interpretar que para los ligados mixtos se utiliza un mecanismo técnico con una complejidad específica, que es algo más que la suma de dos ligados simples. La postura de Carlevaro no es del todo clara, aunque, según su

explicación, parece acercarse más al primer caso: “en estos ligados [los mixtos] se presenta una acción combinada, una *doble actitud* que es consecuencia de la condición mecánica referente al ligado ascendente por un lado y descendente por el otro” (CARLEVARO, 1978, p. 138). Desde nuestra perspectiva entendemos que los ligados mixtos tienen un mecanismo específico que necesita ser estudiado separadamente.

Para justificar nuestra postura es importante recurrir a la explicación de los ligados simples; Carlevaro menciona que los ascendentes “se deben realizar con el dedo libre de rigideces” (op. cit. p. 131) y los descendentes “con cierta rigidez, utilizando el recurso de la fijación”. Además, aclara que estos últimos “se realizan en dos etapas: la primera, *acción del dedo*, en la cual se fricciona la cuerda; la segunda, es la *anulación del impulso inicial* para evitar que en su trayectoria posterior el dedo finalice apoyándose la cuerda inmediata” (op. cit. p. 133). Basándonos en nuestra experiencia, consideramos que para realizar un ligado mixto es necesario cambiar ciertos aspectos que existen en los ligados simples por separado: en la situación de ligado mixto ascendente – descendente, el ligado ascendente precisa utilizar cierta fijación para anticipar/preparar la rigidez que será necesaria en el ligado descendente que sigue; mientras que en la situación descendente – ascendente, el ligado descendente, después de haber friccionado la cuerda, encadena inmediatamente el movimiento necesario para el ligado ascendente, ejecutando un movimiento combinado, donde se integran y se encadenan dos fuerzas opuestas. De esta manera, para el presente trabajo consideramos que los ligados mixtos precisan de un mecanismo técnico específico que merece ser trabajado aisladamente, es decir, que es un aspecto técnico particular y que debe ser tratado a través de ejercicios básicos.

Con este punto aclarado, avanzamos a la clasificación tipológica de los diferentes ligados mixtos expuestos en el cuaderno: los ejercicios 23 a 28, que incluyen dedos inmediatos y dedos saltados son considerados básicos porque se presentan aquí todas las combinaciones básicas posibles. Finalmente, los ejercicios de 29 a 32 son interpretados como variaciones de los ejercicios 23 a 28, ya que presentan combinaciones en las que intervienen tres dedos y proponen nuevas configuraciones rítmicas.

- **Ligados continuos** (Ej. 33 a 34): si bien son muy útiles para el desarrollo de la musculatura y la resistencia son considerados variaciones porque pueden ser entendidos como la suma de varios ligados mixtos en una misma cuerda y posición.

- **Trinos sin ceja y con ceja**: de la misma manera que sucede con los ligados continuos, el trino es considerado como una variación de los ligados mixtos. Son ejercicios efectivos para

conseguir un trino con velocidad, limpieza y exactitud rítmica, además de ser ejercicios ideales para trabajar la resistencia y la musculatura; sin embargo, los trinos propuestos por Carlevaro pueden ser interpretados como ligados continuos a los cuales se le agrega el concepto de contracción de uno de los dedos. El ejercicio 35 y 37 trabajan el trino a distancia de semitono, alternando los dedos 2 y 3, en estos casos, cuando el ligado es efectuado con el dedo 3 se produce una contracción. Lo mismo sucede con los ejercicios 36 y el 38, que realizan el trino a un intervalo de segunda mayor, con los dedos 3 y 4. Se puede interpretar entonces que estos ejercicios son una combinación de ligados mixtos sostenidos en el tiempo (ligados continuos) a los que además se le agregan otros factores como la contracción y la utilización de la cejilla (esto último en los ej. 37 y 38), por este motivo son considerados variaciones.

- **Ligados dobles ascendentes:** son fundamentales ya que precisan de una mecánica técnica diferente a las tratadas en los ligados anteriores, esto es porque dos dedos en simultaneidad tienen que realizar el movimiento de golpe sobre dos cuerdas; esto involucra un movimiento especial de la mano, la muñeca y el brazo, además de exigir la coordinación entre los dedos que efectúan los ligados. Los ejercicios 39 a 45 se consideran básicos; entre los seleccionados se encuentran ejercicios con las mismas combinaciones de dedos pero con distinta presentación (longitudinal y con contracción), sin embargo, creemos que todas las variantes merecen ser trabajadas porque cada una presenta su mecánica específica. Los ejercicios de 46 a 52 son variaciones, ya que tienen la misma mecánica técnica que los ejercicios 39 a 45 solo que se agrega mayor separación entre las cuerdas. Los ligados dobles ascendentes con ceja (ejercicios de 53 a 57) también son considerados básicos ya que precisan de una mecánica técnica diferente a las tratadas en los ligados anteriores.

Se puede realizar aquí una pequeña observación sobre el planteo que propone Carlevaro para estos ejercicios. Se percibe que es posible una configuración no necesariamente más simple, pero sí más básica<sup>26</sup> de estos ejercicios: trabajar los ligados dobles en cuerdas contiguas, sin dejar una cuerda libre en el medio. Otro aspecto a señalar en la propuesta de Carlevaro, es que no se trabajan todas las combinaciones posibles de ligados dobles ascendentes, no son tenidas en cuenta todas las posibilidades que aparecen con el recurso de la contracción y además no se plantea la posibilidad de realizar ligados dobles ascendentes proviniendo de cuerdas al aire, recurso que es frecuente y aumenta la cantidad de

---

<sup>26</sup> Afirmar que trabajar ligados dobles en cuerdas contiguas sería más simple que en cuerdas separadas dependería de un estudio de orden fisiológico, para determinar si efectivamente es así. Preferimos en este momento, simplemente reforzar el carácter “básico” de este ejercicio utilizando cuerdas contiguas.

combinaciones posibles. Ante esta situación decidimos colocar en el anexo de este trabajo una nueva propuesta de ejercicios básicos de ligados dobles ascendentes, contemplando todas las combinaciones posibles y trabajado en cuerdas contiguas; se presenta en el anexo como ejercicio 57bis<sup>27</sup>

- Los **ligados simples descendentes con cuerdas al aire** (Ej. 58) son considerados secundarios por estar planteados como pieza de estudio, es decir, no son expuestos despojados de musicalidad. Los ligados simples con cuerda al aire constituyen una problemática técnica particular y su uso es muy frecuente en todo tipo de repertorio, por lo que resulta llamativo que Carlevaro no los plantea como ejercicios trabajando cada dedo por separado y después en combinaciones. Se trata aquí de una problemática que aparece en una forma ya desarrollada, sin que ésta sea precedida de su expresión más simple. Es importante, entonces, realizar una crítica a este planteo y se torna necesario crear nuevos ejercicios básicos que aborden específicamente este aspecto técnico. Una propuesta de ejercicios básicos de ligados simples descendentes con cuerda al aire se presenta en el anexo de este trabajo como ejercicio 58bis 1, 2, 3 y 4.

- **Ligados descendentes con cuerdas al aire utilizando una posición fija** (Ej. 59): este ejercicio será considerado secundario por estar planteado como pieza de estudio. Además, en el mismo se trabajan varios aspectos técnicos en un mismo ejercicio: ligados simples descendentes con cuerda al aire y traslado transversal de los dedos con utilización simultánea de dos dedos fijos.

- Los **ligados simples ascendentes y descendentes con participación de un diseño melódico efectuado por el pulgar** (Ej. 60, 61 y 62) son considerados secundarios porque están planteados en forma de estudio musical. También se podría considerar que son varios aspectos técnicos tratados en un mismo ejercicio: ligados simples con diferentes dedos fijos de la mano izquierda y la acción particular del pulgar de la mano derecha para destacar la melodía.

- El ejercicio 63, de **ligados simples descendentes con un dedo fijo** es considerado secundario por también estar planteado en forma de estudio y por trabajar varios aspectos técnicos en un

---

<sup>27</sup> En el final del presente trabajo se expone un anexo con la lista de ejercicios básicos seleccionados, allí también son incluidos algunas propuestas de ejercicios creados por los autores de este trabajo.

mismo ejercicio: ligados descendentes con cuerdas al aire, dedos fijos y traslado transversal de los dedos de la mano izquierda.

- Para finalizar la primera parte del Cuaderno N°4, Carlevaro agrega un “**Estudio con ligados dobles ascendentes**” (Ej. 64). Será considerado secundario por estar planteado en un contexto musical, además, en el mismo se trabajan ligados dobles ascendentes con y sin ceja, similares a los trabajados anteriormente en los ejercicios de ligados dobles.

De los 64 ejercicios expuestos en la primera parte del Cuaderno N°4, 30 se consideran básicos, y sobre ellos se concentrará el trabajo en las siguientes secciones. A continuación, se presentará la clasificación de la segunda parte del Cuaderno.

### 2.2.2.1 Segunda parte del Cuaderno N°4

Esta parte aborda los diferentes tipos de distensiones y contracciones de la mano izquierda. Se encuentran aquí ejercicios muy diversos, con diferentes características y funciones. A continuación, se analizan todos los ejercicios de esta parte y también se clasifican según las categorías básicos, variaciones y secundarios:

**-Traslado longitudinal de los dedos (distensión y contracción):** se consideran básicos los traslados longitudinales con dedos inmediatos (Ej. 65 a 70) y con dedos saltados (Ej. 71 a 76). En estos casos, los ejercicios trabajan puntualmente y despojados de musicalidad la distensión y contracción entre dos dedos, configurándose como el caso de traslado longitudinal más simple e individualizado posible. El ejercicio 77 es considerado variación porque trabaja con mayor separación los mismos aspectos que se abordan los ejercicios 75 y 76.

**-Distensión y contracción con varios dedos (acordes):** los que trabajan la presentación longitudinal (Ej. 78 y 80) y la presentación transversal<sup>28</sup> (Ej. 79 y 81) son considerados básicos

---

<sup>28</sup> “Denominamos presentación de la mano izquierda a la forma como se disponen los dedos en relación al diapason, como resultado de una acción determinada del complejo motor mano-brazo” (CARLEVARO, 1978, p. 77). Según Carlevaro, en la presentación longitudinal “Los dedos son presentados siguiendo la dirección de las cuerdas, pero no se colocan por sí solos: obedecen a la actitud de la mano [...] Cada dedo se encuentra en un espacio diferente; enfrentados simultáneamente a una misma cuerda, nos dan una idea longitudinal, una relación de paralelismo con respecto al largo del diapason”. (CARLEVARO, 1978, p.77). Finalmente, según Carlevaro, la presentación transversal en

ya que son expuestos de manera muy clara y concisa, lo cual permite hacer foco en la problemática técnica (No se puede dejar de mencionar que estos ejercicios podrían ser expresados de manera más simple todavía: el planteo exige cierta atención especial al ritmo y a la mano derecha por lo que sería recomendable exponer el mismo ejercicio con ritmo completamente regular y con acordes plaqué. Más allá de esta observación, el ejercicio es lo suficientemente claro y enfocado para trabajar el aspecto técnico que aborda, entonces se lo considera dentro de la categoría básico. A modo de esclarecer este punto, presentaremos también una nueva versión de los ejercicios con el planteo más simple posible y lo denominaremos ejercicio 78bis, 79bis, 80bis y 81bis - ver en el anexo)

Los Enlaces de las dos presentaciones (Ej. 82 a 86) se muestran con diversas características: los ejercicios 82 y 83 trabajan enlaces de acordes con presentación transversal-longitudinal con ‘dedo común 1’ y ‘dedo común 3’ respectivamente. El planteo de estos dos ejercicios está completamente enfocado en la problemática técnica y despojado de musicalidad por lo que se consideran básicos. Se encuentra aquí un vacío, ya que con el mismo planteo se podrían trabajar enlaces con dedos comunes 2 y 4; por lo tanto, se crearán nuevos ejercicios basados en este planteo y los denominaremos 82bis (dedo común 2) y 83bis (dedo común 4). Los últimos 3 ejercicios de esta sección (Ej. 84, 85 y 86) se consideran variaciones porque trabajan la problemática técnica agregando otras variables: el ejercicio 84 trabaja enlaces con dedo común 4 (problemática técnica ya abordada en el ejercicio 83bis) agregando un cambio brusco de posición para obtener una resolución tonal del ejercicio; se observa aquí que esta decisión con ‘fines musicales’ sólo complejiza el planteo técnico. En el ejercicio 85 se mixturán dos tipos de enlaces (con dedo común 3 y después con dedo 4) y también se realizan cambios poco prácticos con fines musicales. Finalmente, el ejercicio 86 trabaja enlaces con dedo común 1 agregando cambios de cuerda en los enlaces.

- **Ejercicios con dedos fijos** (Ej. 87 a 94): se consideran básicos los ejercicios 87 a 90, ya que trabajan de forma sistemática y despojados de musicalidad la independencia de los dedos de la mano izquierda. En los ejercicios 91 a 94 se trabaja lo mismo que los anteriores (Ej. 87 a 90) agregando repetición de dedos y cambios rítmicos por lo que son considerados variaciones.

---

acordes es cuando “dos o más dedos se encuentran en un mismo espacio” (CARLEVARO, 1973c, p. 41)



- **Traslado transversal de los dedos con utilización simultánea de dos dedos fijos:** todos estos ejercicios son considerados básicos (Ej. 95 a 100). En estos casos, se realizan traslados transversales, se trabaja la independencia, precisión y elasticidad de los dedos de manera muy puntual y enfocada permitiendo concentrarse sólo en la actividad de la mano izquierda.

- **Utilización simultánea de tres dedos fijos:** de la misma manera que los anteriores, todos los ejercicios aquí presentados son considerados básicos (Ej. 101 a 104). Estos ejercicios permiten trabajar puntualmente la elasticidad e independencia de cada dedo por separado, esto crea un campo restringido donde el guitarrista puede trabajar con un solo aspecto de manera individualizada. Estos ejercicios se diferencian de los anteriores porque el trabajo técnico lo realizan *exclusivamente los dedos, el brazo no tiene participación activa*. (CARLEVARO, 1973c, p. 50)<sup>29</sup>.

- **Movimiento cruzado simultáneo:** estos ejercicios (Ej. 105 a 110) también son considerados básicos. En ellos se trabaja, además de la independencia y elasticidad, la coordinación entre pares de dedos de la mano izquierda. Son presentados despojados de musicalidad y hacen foco puntualmente en la problemática técnica.

- **Ejercicios con dedos fijos** (Ej. 111 a 113): se consideran variaciones y secundarios. Todos estos ejercicios afrontan problemáticas ya trabajadas en ejercicios anteriores. Los ejercicios 111, 112 y 113 se podrían interpretar como variaciones del 87, 88 y 89 respectivamente; donde se realizan cambios rítmicos y se agregan algunos traslados transversales. Además, todos tienen ciertas características de estudio: cambios de ritmo y compás, indicación metronómica e indicaciones de expresividad.

- **Movimiento transversal de los dedos:** el ejercicio 114 se considera básico ya que trabaja puntualmente y despojado de musicalidad la presentación de la mano y la independencia y elongación de los dedos. Este ejercicio representa el caso de movimiento transversal de los dedos más simple posible.

---

<sup>29</sup> Esta recomendación parece entrar en contradicción con ciertos conceptos expresados anteriormente por Carlevaro, por lo que creemos que se debería revisar. Este caso es expuesto en el punto 2.2.4 de este trabajo.

-Finalmente, el **ejercicio 115** será considerado secundario por estar planteado en forma de estudio musical. En el mismo se trabajan movimientos transversales y cruzados, similares a los trabajados en los ejercicios anteriores. Este ejercicio fue extraído de la composición Estudio N°2 de A. Carlevaro.

De los 51 ejercicios expuestos en la segunda parte del Cuaderno N°4, 39 fueron considerados dentro de la categoría básicos y sobre ellos se basará nuestro planteo. En el anexo de este trabajo se presenta una lista de todos los considerados ejercicios básicos del Cuaderno N°4; también se incluyen en esta lista los nuevos ejercicios básicos que fueron desarrollados por el autor de este trabajo, con el fin de complementar el material y así poder abordar todos los aspectos técnicos planteados por Carlevaro de manera individualizada y despojados de musicalidad.

### **2.2.3 Ordenamiento según el nivel de dificultad de los ejercicios básicos.**

Para el ordenamiento de los ejercicios básicos según el nivel de dificultad nos encontramos con un panorama similar al visto en la clasificación tipológica de los ejercicios: la clasificación y elección de cuáles son los ejercicios recomendados para los distintos niveles de desarrollo del estudiante no es una decisión simple y objetiva. No es simple determinar dónde están los límites, no es fácil afirmar que un ejercicio es más accesible que otro; de esta manera se percibe que será fundamental la flexibilidad en el momento de trabajar con estas clasificaciones, pues no se trata de un orden rígido. Como mencionamos anteriormente, el ordenamiento se fundamenta en las características fisiológicas de los dedos, pero también en nuestra experiencia como guitarristas y pedagogos; es por esta razón que entendemos que en algunos casos la clasificación según el nivel de dificultad propuesta puede ser cuestionada. Se propone a continuación un ordenamiento de los ejercicios básicos en tres niveles de dificultad: I, II y III, en orden creciente de dificultad.

#### **2.2.3.1 Primera parte del Cuaderno N°4**

- **Ligados simples ascendentes:** los ejercicios considerados para el nivel de dificultad I son el 1 y el 4, principalmente porque realizan la acción con los dedos más fuertes e independientes de la mano izquierda (1-2 y 1-3). También, trabajando estos ejercicios es más fácil el control de los movimientos que tiene que realizar la mano y la muñeca, por lo tanto, son los ejemplos ideales para afrontar el primer contacto con los ligados ascendentes. En orden creciente de

dificultad, para el nivel II, se puede sumar el ejercicio 5 (2-4) y 6 (1-4), que agrega un ligado con dedo 4 y ya precisa del movimiento del brazo, mano y muñeca. Ya para el nivel de dificultad III se agregan el ejercicio 2 (2-3) y 3 (3-4), que presentan una situación de inestabilidad para la mano y requieren de movimientos más complejos de brazo, muñeca y mano para ayudar los dedos más débiles a percudir la cuerda.

- **Ligados simples descendentes:** para el nivel I se eligen los ejercicios 12 y 15 porque también realizan el ligado con los dedos más fuertes (2-1 y 3-1) y no precisan de tanto cuidado en la presentación de la mano izquierda sobre el diapasón. En el nivel II se agregan los ejercicios 16, 17 (dedos 4-2 y 4-1) que ya requieren de una buena presentación longitudinal de la mano sobre el diapasón y un considerable desarrollo de la musculatura. Para el nivel III se suman los ejercicios 13 y 14 (dedos 3-2 y 4-3) donde es indispensable tener una correcta presentación de la mano para no perder la estabilidad de la misma y un alto grado de resistencia porque se trabaja con los dedos más débiles.

- **Ligados mixtos:** de la misma manera que pasa con los ligados simples, para el nivel I se eligen los ejercicios 23 (1-2-1/2-1-2) y 26 (1-3-1/3-1-3) porque trabajan con los dedos más fuertes y esto permite mayor estabilidad y control de la posición de la mano. Para el nivel II se suman los ejercicios 27 (2-4-2/4-2-4) y 28 (1-4-1/4-1-4) que precisan de un movimiento especial de mano, muñeca y brazo para ayudar al dedo 4 a golpear y tirar de la cuerda. En el nivel III se agregan los ejercicios 24 (2-3-2/3-2-3) y 25 (3-4-3/4-3-4), los cuales resultan de mucha dificultad porque se realizan con los dedos más débiles y suelen provocar mucha tensión y fatiga en la mano; también precisan de todo el brazo para ayudar a los dedos a hacer más efectivo el ligado.

- **Ligados dobles ascendentes:** no se elige ningún ejercicio de ligados dobles para el nivel I porque se precisa fundamentalmente de un trabajo previo con los ligados simples ascendentes. Además, son ejercicios que requieren de mucha fuerza y coordinación en los dedos. Para el nivel II se eligen los ejercicios 39 (1,2 - 3,4), 54 y 56 (con ceja); el ejercicio 39, aunque involucra la acción de los cuatro dedos, se presenta con las mejores condiciones de independencia para los dedos que efectúan los ligados dobles. El ejercicio 41 En el caso de los ejercicios 54 y 56, la ceja (con dedo 1) funciona como punto de apoyo importante para la mano y otorga mayor estabilidad para poder realizar el movimiento de los otros dedos. Como con la ceja se pulsan dos notas con un solo dedo, los otros dos dedos, que tienen que realizar el

movimiento de percutir las cuerdas, presentan mayor libertad de movimiento; por esto, es recomendable empezar a trabajar los ligados dobles primero con la utilización de la misma. Los ligados dobles sin ceja involucran los cuatro dedos (dos dedos pulsando dos notas y dos dedos preparados para percutir las cuerdas), esto limita mucho el movimiento de la mano entonces la acción depende casi exclusivamente de la fuerza e independencia de los dedos. Por este motivo, para el nivel III se agregan los ligados dobles de 40 a 45 (sin ceja), y también los ligados dobles con ceja 53, 55 y 57. En estos ejercicios es fundamental tener algún tipo de experiencia previa con los ligados y ser muy consciente de la relajación de todo el brazo y de los movimientos de los dedos, manos y muñeca. Resulta importante aclarar aquí que el ejercicio 41 (2,1 – 4,3) aunque presente características similares con el 39, es considerado de nivel III por exigir una preparación mucha más compleja de la mano izquierda.

- **Los ligados simples descendentes con cuerdas al aire** (Ej. 58bis): de acuerdo con la misma lógica de los ligados simples descendentes, los ejercicios 58bis 1 y 2 (dedos 1 y 2) serán considerados en el nivel I, ya que trabajan con los dedos más fuertes; y los ejercicios 58bis 3 y 4 en el nivel II, ya que utilizan los dedos más débiles (3 y 4).

A continuación, se exponen en un cuadro los ejercicios básicos de la primera parte, discriminados según el grado de dificultad (tabla 1):

	<b>Nivel I</b>	<b>Nivel II</b>	<b>Nivel III</b>
Ligados simples ascendentes	Ej.: 1, 4	Ej.: 5, 6	Ej.: 2, 3
Ligados simples descendentes	Ej.: 12, 15	Ej.:16, 17	Ej. 13, 14
Ligados mixtos	Ej.: 23, 26	Ej.:27, 28	Ej.: 24, 25
Ligados dobles ascendentes	-	Ej.: 39	Ej.: 40 a 45
Ligados dobles ascendentes c/ceja	-	Ej.: 54, 56	Ej.: 53, 55, 57
Ligados con cuerda al aire	58bis 1 y 2	58bis 3 y 4	

Tabla 1: ordenamiento según el nivel de dificultad de la primera parte del cuaderno N°4

### 2.2.3.2 Segunda parte del Cuaderno N°4

Esta parte del Cuaderno es considerablemente más exigente para la mano izquierda. Todos los ejercicios que aquí se presentan requieren de cierta experiencia previa con los conceptos de presentación de la mano y ciertas habilidades ya desarrolladas en los dedos: independencia en los movimientos, elongación, elasticidad y coordinación de los mismos. Por estos motivos, en esta parte no se encuentran ejercicios de nivel de dificultad I y solo algunos pocos en el nivel II.

**-Traslado longitudinal de los dedos:** con dedos inmediatos, los ejercicios considerados para el nivel de dificultad II son el 65 y el 66, principalmente porque realizan la acción con los dedos que poseen más independencia y elongación (1-2 y 2-1). También, con estos dos ejercicios es más fácil controlar los movimientos y el *legato*, por lo tanto, son los ejemplos ideales para afrontar el primer contacto con el traslado longitudinal. Ya para el nivel de dificultad III se agregan los demás ejercicios con dedos inmediatos (ej. 67 y 68 que trabajan con los dedos 2 y 3<sup>30</sup>; y los ej. 69 y 70 que utilizan los dedos 3 y 4). Éstos requieren de un alto desarrollo de la posición de la mano y elasticidad en los dedos.

Con dedos salteados se consideran del nivel II los ej. 71 - 72 (dedos 1 – 3) y 75 - 76 (dedos 1 – 4) porque son las combinaciones que permiten realizar distensiones y contracciones con mayor facilidad; y finalmente los ej. 73 y 74 (dedos 2 – 4) se eligen para el nivel III, ya que requieren de mayor elasticidad para realizar el movimiento de distensión. Se debe mencionar que la diferencia de niveles entre los ejercicios con dedos salteados es muy sutil, es probable que, dependiendo de la mano del guitarrista, se puedan interpretar de manera diferente.

**-Distensión y contracción con varios dedos (acordes):** estos ejercicios son tal vez los más importantes del Cuaderno N°4, con ellos el estudiante adquiere una comprensión de movimientos muy complejos siempre en torno de uno o dos dedos que funcionan como pivot. Tales movimientos con enlaces sobre dedos pivot aparecen muy frecuentemente en obras ya de media complejidad y funcionan siempre sobre los mismos principios. No se considera ninguno de ellos en la categoría de dificultad I; se colocan todos en la categoría III (78 a 81 y 82, 82bis, 83 y 83bis). Entre todos estos, los ejercicios 83 y 83bis se presentan como los más accesibles,

---

<sup>30</sup> Cuando este ejercicio se trabaja con los dedos 2 y 3 se tiene que tener un cuidado especial ya que se corre el riesgo de producir una lesión. Resulta fundamental aclarar que este tipo de ejercicio es peligroso si se realiza exageradamente o sin una correcta orientación.

así que, dependiendo de las características del estudiante, podrían ser considerados en nivel II. Aquí una observación se torna necesaria: estos ejercicios no son difíciles en sí, sin embargo, involucran movimientos muy complejos y específicos del conjunto mano/brazo, y exigen cierta madurez del estudiante.

**-Ejercicios con dedos fijos:** para el nivel II se escogió el ejercicio 87 que trabaja el movimiento de los dedos 2, 3 y 4 mientras el dedo 1 queda fijo. Este caso se presenta como el más simple dentro esta área ya que el dedo 1, al poseer mayor nivel de independencia y elasticidad, permite cierta libertad de movimiento a los otros dedos. Para el nivel III se eligieron los ejercicios restantes (88, 89 y 90) que utilizan los dedos fijos 2, 3 y 4 respectivamente y exigen un alto grado de desarrollo en la independencia y elasticidad en los dedos. debe

**-Traslado transversal de los dedos con utilización simultánea de dos dedos fijos:** para afrontar todos estos ejercicios (95 a 100) se necesita de cierto grado desarrollo previo en la presentación longitudinal de la mano y un alto grado de independencia y elasticidad en los dedos; por esto se consideran dentro del nivel III.

**-Utilización simultánea de tres dedos fijos:** en estos ejercicios (101 a 104) se trabaja el movimiento transversal de los dedos individualmente. En estos casos, la acción la realizan exclusivamente los dedos, sin participación activa del brazo, por lo que es necesario tener desarrollada la musculatura, independencia y elasticidad de los mismos previamente. Además, para llevarlos a cabo es fundamental una buena presentación longitudinal. Por estos motivos todos los ejercicios de esta área son considerados dentro del nivel III (tal vez los ejercicios 101 y 104, dependiendo de las características del guitarrista, podrían ser considerados cercanos al nivel de dificultad II).

**-Movimiento cruzado simultáneo:** todos los ejercicios de esta problemática técnica (105 a 110) se consideran en el nivel III, ya que exigen de experiencia con el movimiento del brazo y muñeca para ayudar a la mano y dedos; también requieren un alto grado de elasticidad, independencia de movimientos y coordinación en los dedos.

**-Movimiento transversal de los dedos:** este ejercicio (114), es considerado dentro del nivel II, ya que sirve para establecer una buena presentación longitudinal de la mano, y si bien

requiere de cierto grado de elasticidad en los dedos, es considerablemente más accesible que los otros ejercicios que abordan el movimiento transversal de los dedos.

A continuación, se exponen en un cuadro los ejercicios básicos de la segunda parte, discriminados según el grado de dificultad (tabla 2):

	<b>Nivel II</b>	<b>Nivel III</b>
Traslado longitudinal de los dedos	Ej.: 65, 66, 71, 72, 75, y 76	Ej.: 67, 68, 69, 70, 73, 74
Distensión y contracción con varios dedos (acordes)	(83 y 83bis)	Ej.: 78 a 81, 82, 82bis, 83, 83bis
Ejercicios con dedos fijos	Ej.: 87	Ej.: 88, 89 y 90
Traslado transversal de los dedos con utilización simultánea de dos dedos fijos	-	Ej.: 95 a 100
Utilización simultánea de tres dedos fijos	(Ej.: 101, 104)	Ej.: 101 a 104
Movimiento cruzado simultáneo	-	Ej.: 105 a 110
Movimiento transversal de los dedos	Ej.:114	-

Tabla 2: ordenamiento según el nivel de dificultad de la segunda parte del cuaderno N°4

## 2.2.4 Explicación de los ejercicios básicos

### 2.2.4.1 La insuficiencia de las explicaciones

Hasta aquí se ha realizado el análisis y tratamiento de los dos primeros grupos de cuestiones/problemas identificados en el Cuaderno N° 4. Para resolver la tercera cuestión/problema - el vacío que se identifica en las explicaciones de los ejercicios – se presentan varios asuntos que merecen un tratamiento profundo y exhaustivo; aparecen muchas interrogantes que merecen ser abordadas para comenzar a esbozar una posible solución. Resulta importante delimitar nuestro abordaje en cuanto a este aspecto: no se propone aquí ofrecer una solución concreta a este problema, ya que se precisaría de un trabajo que superaría por mucho las dimensiones de una disertación, sino que nuestra intención ahora es **1)** tratar las principales interrogantes que aparecen cuando se quiere dar tratamiento a esta cuestión/problema, y **2)** identificar y señalar algunos de los problemas de las explicaciones en el Cuaderno N°4. Estimamos que con el abordaje de estos puntos se puede dejar marcado el camino para abordar concretamente la explicación de todos los ejercicios en un futuro trabajo. Antes de desarrollar los puntos mencionados explicaremos a través de un ejemplo esta cuestión/problema.

La falta de precisión en las explicaciones escritas por Carlevaro es un problema recurrente en la *Serie Didáctica*. Un claro ejemplo que grafica lo antes mencionado es la explicación del ejercicio 13 del Cuaderno N°3 (mano izquierda) (figura 9). Este ejercicio, además de precisar de experiencia previa con la técnica de Carlevaro, necesita de mucho cuidado en los movimientos, ya que implica cambios de presentación muy importantes en la mano izquierda. En el cuaderno, antes del ejercicio, sólo encontramos la indicación de Carlevaro que pide “cuidar al máximo el traslado de la mano evitando todo ruido extraño. No debe utilizarse la ceja” (CARLEVARO, 1973c, p. 16).



Figura 9: ejemplo de ejercicio 13, Cuaderno N°3 (CARLEVARO, 1973b, p.17)

Cualquier persona que aborde la *Serie Didáctica*, sin tener conocimiento que en *Escuela de la Guitarra – Exposición de la teoría instrumental* se explica la mecánica del



ejercicio y sin tener experiencia previa con la técnica de Carlevaro, no obtendrá la esencia del mismo, es decir, el ejercicio por sí solo no demuestra su verdadera utilidad, la escritura musical no expresa la intención del ejercicio. Por otra parte, si se acude al libro *Escuela de la Guitarra – Exposición de la teoría instrumental*, se encuentra una explicación detallada de los movimientos que se deben realizar para llevar a cabo el ejercicio 13 (CARLEVARO, 1978, p.127), sin embargo, la descripción escrita de los movimientos del brazo y las imágenes que lo acompañan no son lo suficientemente claras: Carlevaro explica que en este ejercicio “dos problemas fundamentales radican, por una parte en el movimiento transversal de la mano tomando como eje un dedo y sin cambiar de presentación, y por otra en el traslado longitudinal combinado con un movimiento transversal” (op. cit., p.127). Después de identificar los problemas, procede a explicar cada uno; en el primer caso afirma que “es necesario efectuar con el brazo un movimiento para trasladar el dedo 1 hasta la primera cuerda. [...]para ello debemos cuidar que el codo haga un recorrido ‘paralelo’ al cuerpo” (op. cit. p. 127); en segundo, sostiene que “también se requiere efectuar un movimiento de traslado combinado (longitudinal y transversal a la vez)” (op. cit. p. 127). Al mismo tiempo se presentan tres dibujos para cada ejemplo.

En la explicación del primer movimiento, no queda claro en qué dirección se tiene que mover el brazo, el “recorrido paralelo al cuerpo” ¿significa un movimiento de izquierda a derecha o de atrás hacia delante? En las imágenes tampoco se logra identificar esto. En el segundo ni siquiera es explicado ese complejo “movimiento de traslado combinado”, y las imágenes que acompañan ofrecen indicaciones ambiguas (flecha que indica la dirección del movimiento del brazo). Además de las cuestiones apuntadas, la explicación del ejercicio solo aborda la parte ascendente del mismo; la parte descendente, que requiere de movimientos diferentes y complejos, no es explicada.

A primera vista se observa que este aspecto se puede resolver cuando se estudia este material con alguno de los discípulos de Carlevaro, alguien que haya obtenido las explicaciones de primera mano, directamente del propio maestro, y que haya trabajado en profundidad los cuatro cuadernos de la *Serie Didáctica*<sup>31</sup>. Esta observación, a pesar de su simplicidad, viene a

---

<sup>31</sup> El autor del presente trabajo, así como su orientador pasaron por esta experiencia. Huayma Tulian (autor) estudió por 7 años con Cristina Cuitiño, que fue alumna de Carlevaro y de sus discípulos directos Jorge Martínez-Zárate, Graciela Pomponio y Álvaro Pierrri, durante las décadas del 70 y 80. Eduardo Campolina (orientador) participó como alumno en 5 seminarios con Carlevaro en 1974, 1975, 1977 (Porto Alegre, Brasil), 1981 (Castres, Francia), 1985 (París, Francia), además trabajó exclusivamente la técnica de Carlevaro con Jad Azkoul entre 1981 y 1983, en París. Azkoul, guitarrista libanés-americano que trabajó con Carlevaro por 4 años en Montevideo durante el final de la década de 1970 fue asistente

reforzar uno de los argumentos centrales de este trabajo: la diferencia que se percibe al compararse la explicación dada por quien pasó por las manos del maestro, con lo que se deduce de las observaciones encontradas en los cuadernos, es muy pronunciada. Esto refuerza nuestro sentimiento de que la simple lectura de las observaciones que están en los libros, en la gran mayoría de los casos, no es suficiente.

1) Ahora bien, ¿cómo se puede resolver este problema? Como mencionamos anteriormente, no se puede aquí ofrecer una solución concreta, ya que esta tarea demandaría de una profunda investigación que exige mucho tiempo y espacio para su desarrollo; sin embargo, creemos útil exponer el problema y esbozar posibles trabajos que irían en la dirección de resolverlo. De la pregunta inicial se desprenden muchas otras interrogantes: ¿Cómo sería la mejor manera de explicar los ejercicios? ¿Quién estaría capacitado para poder explicarlos? ¿Existe un fiel transmisor de la técnica de Carlevaro? ¿Hay solo una manera correcta de hacer un ejercicio? ¿Puede haber distintas interpretaciones de los ejercicios? ¿Realmente se puede explicar en profundidad un ejercicio? ¿Se puede aprender un ejercicio que supone acciones complejas sin la presencia de un maestro que lo enseñe? A continuación se discuten estas preguntas, para aproximarnos a su resolución.

En primer lugar, sobre cómo se debería afrontar la explicación de los ejercicios, se supone que insistir y/o rehacer la explicación escrita no sería tan provechoso; detallar exhaustivamente los movimientos sería una ardua tarea tanto para quien los describe como para quien los lea, esto puede ocasionar desinterés por parte del lector que se encontraría con un texto demasiado extenso y detallado para cada ejercicio. Además, suponemos que nunca una explicación escrita, por más detallada que sea, va a poder revelar en profundidad un ejercicio en términos de movimientos. Ante esta situación, creemos que la mejor solución sería realizar, para cada ejercicio básico, un material audiovisual que contenga la filmación de los movimientos siendo ejecutados, acompañados simultáneamente por su explicación. Para llevar esto a cabo sería necesario disponer de varios puntos de vista, es decir, varias cámaras observando las manos desde distintos ángulos. Esto se presenta como un requerimiento elemental ya que por ejemplo, en la mano izquierda, en la propuesta técnica de Carlevaro, se detallan las acciones de los dedos, el pulgar, el codo y el brazo. Sabemos que lo que se plantea aquí no es una novedad, ya que actualmente existen varios ejemplos de plataformas que abordan

---

de Carlevaro, y uno de los responsables de la traducción del español al inglés y el francés de la Escuela de la Guitarra – Exposición de la teoría instrumental (CARLEVARO, 1978).

la enseñanza de la guitarra de concierto de esta manera<sup>32</sup>, por eso también sería necesario, cuando se decida abordar este trabajo en el futuro, realizar un análisis de cómo se desarrolla la enseñanza de la técnica a través de medios audiovisuales en otros medios ya existentes.

Se estima que la propuesta audio-visual sería un material que serviría para demostrar de manera práctica la técnica de Carlevaro, sería producir y dejar a disposición un material que documente las ideas del maestro. Sin embargo, esto implica otras cuestiones fundamentales como ¿Quién estaría capacitado para poder explicarlos? ¿Existe un fiel transmisor de la técnica de Carlevaro? No se podría tener una respuesta a estas preguntas sin hacer una profunda investigación que involucre a los alumnos de Carlevaro. Para este punto sería totalmente necesario, en una primera etapa, procurar todo el material de primera mano, es decir, buscar todo el material de Carlevaro (materiales inéditos y videos donde explica los fundamentos de su técnica) y posteriormente, realizar entrevistas a sus alumnos y pedirles que demuestren y registren cómo explicarían ellos los ejercicios. Esto, obviamente nos lleva a las otras preguntas ya mencionadas anteriormente: ¿hay solo una manera correcta de hacer un ejercicio? ¿Existen distintas interpretaciones de los ejercicios entre los distintos alumnos de Carlevaro? En este sentido es importante aclarar que se propone realizar una búsqueda de la esencia de la técnica de Carlevaro, pero que no se pretende obtener de este trabajo el “relato original”; buscar la esencia sería exponer los puntos donde todos los alumnos coinciden, exponer los aspectos en los cuales Carlevaro realizó los aportes más importantes. De esta manera, se propone re-crear la técnica de Carlevaro desde una perspectiva actual; aprender la técnica de Carlevaro a través de sus alumnos, lo que implica también asumir los cambios y decisiones personales que cada alumno debe haber realizado a lo largo de sus experiencias como performers y pedagogos. Carlevaro siempre se mostró abierto a nuevas propuestas o nuevos aportes de sus alumnos; el relato de Daniel Wolff, uno de los reconocidos discípulos del maestro lo confirma:

En diversas ocasiones, luego de largos períodos de raciocinio y trabajo práctico, llegué a conclusiones diferentes de las obtenidas por Carlevaro para determinados problemas mecánicos. Invariablemente, Carlevaro no se oponía a que yo utilizase procedimientos técnicos diferentes a los presentados por él. Al contrario, siempre me estimuló a buscar las mejores soluciones para mi caso particular, siempre que fuesen resultantes de una profunda reflexión teórica, combinada con la subsiguiente comprobación práctica. O sea, la actitud de Carlevaro no era dogmática... (WOLFF, 2001)

---

<sup>32</sup> Tal vez la plataforma más famosa actualmente sea *tonebase* disponible en <https://www.tonebase.co/guitar>

En este aspecto, se torna relevante recordar el punto 1.2.2 de este trabajo, donde se afirma que la técnica es un objetivo siempre móvil y cambiante en la historia, donde se demuestra que la mayoría de los importantes guitarristas que escribieron métodos ven la técnica como una construcción colectiva, que se va fundando a lo largo del tiempo a través de los distintos aportes de las personas involucradas. Como ya vimos en el Capítulo I, Carlevaro también entendía de esta forma la técnica, basta con recordar aquí una cita ya mencionada en este trabajo: “cada nueva época necesita también nuevas formas. Se puede repetir lo que ya se ha dicho, pero aunque no cambie la esencia, la evolución puede existir” (CARLEVARO, 1973c, p. I). Entonces, entendemos que para este trabajo sería fundamental consultar varias opiniones y estudiar distintas maneras de abordar las explicaciones de los ejercicios básicos; esto sería apuntar a un trabajo comunitario donde se vayan reconstruyendo las ideas Carlevaro a través de sus alumnos, con el objetivo de poder ofrecer una versión audiovisual de todos los ejercicios básicos de la *Serie Didáctica*.

Con la propuesta de generar un material audiovisual que explique los ejercicios de la *Serie Didáctica* también surgen otras interrogantes que hay que tener en cuenta: ¿Se puede realmente explicar profundamente a través de videos un ejercicio? Esta pregunta trae a discusión dos aspectos tratados en el Capítulo I.

En primer lugar, se tornaría interesante la analogía con el mito de Prometeo. En el mito que escribió Esquilo (Prometeo Encadenado), Prometeo es un titán, figura dotada de vida que roba el fuego del dios Hephaistos para entregarlo a los hombres, lo que les asegura la sobrevivencia. Prometeo enseña el fuego, y el fuego aparece como símbolo de la técnica, en la medida en que protege al hombre dándole medios de defensa frente a las amenazas que enfrenta (ESQUILO, 1995). La propuesta de utilización de un video con explicaciones aparece aquí por haber sido impresionados por la insuficiencia de las explicaciones encontradas en un método, en el cual, se debe admitir, el autor dedicó un significativo esfuerzo en detallar la mecánica envuelta a cada paso. Si consideramos la utilización de un video explicativo como complemento de la enseñanza de la acción técnica, estamos suponiendo que el profesor - el hombre que asumiría el lugar de Prometeo - en cierta medida sale de la escena. Esto es algo que ya estaba dado en la situación de un alumno utilizando un método tradicional impreso sin la presencia del profesor (aunque entendemos que el método no es el profesor, sino apenas la materialización de las ideas de su creador). En la situación aquí enfrentada - alumno + método impreso + video - Prometeo sufre una fatal mutación: deja de ser alguien dotado de vida, con capacidad de observación e interacción para condensarse en una sumatoria (método impreso + video) que en la que se mantiene en cierta medida inerte. ¿Sería posible admitir todavía así la eficacia en la

transmisión de la operación técnica? Tenemos dudas. Consideramos que aquí Prometeo no puede prescindir de su capacidad perceptiva, de su autoridad final que ajusta el observar al sonido y al esfuerzo emprendido en su análisis de cada movimiento. El video sumado al proceso ciertamente auxilia, pero no garantiza una comprensión, el material audiovisual por sí solo no puede garantizar la trasmisión de conocimiento, sino que se presenta más como una herramienta, tanto para quien desea aprender los principios de la técnica de Carlevaro como para quien quiera enseñarlos.

En segundo lugar, se puede percibir que la idea de generar las nuevas explicaciones tiene cierta continuidad con la historia de los métodos para guitarra, que en la mayoría de los casos intentan ser obras autosuficientes, obras que describen cada vez con mayor empeño y detalle los movimientos, colocando el material como reemplazo del maestro. En nuestra propuesta no se pretende esto (como mencionamos en el párrafo anterior, en la mayoría de los casos creemos que se necesitaría de un acompañamiento externo para corroborar la asimilación de la técnica de Carlevaro), pero sí existe la intención de generar un material que sea lo suficientemente claro y completo para transmitir las ideas correctamente, esto es, completar y aclarar aún más lo expresado por Carlevaro con la intención de favorecer la transmisión de su técnica.

Esperamos aquí haber tratado las principales interrogantes que aparecen cuando se quiere dar tratamiento a la cuestión/problema de las explicaciones de los ejercicios. Resulta importante aclarar que todo lo planteado aquí son especulaciones de las posibles contribuciones que generarían las nuevas explicaciones, obviamente se deberán sacar las conclusiones pertinentes cuando se tenga el material final. Creemos que también en el proceso de realización de los videos y de las explicaciones se presentarán nuevas dificultades e interrogantes que deberán ser debidamente tratadas y estudiadas. A continuación, se trata el punto 2) mencionado anteriormente, donde se identifican y señalan algunos de los problemas en las explicaciones presentes en el Cuaderno N°4 y en *Escuela de la Guitarra – Exposición de la teoría instrumental*.

2) En este segundo punto se abordan específicamente las explicaciones escritas (de los considerados ejercicios básicos) presentes tanto en el Cuaderno N°4, como en los capítulos 13 y 14 de *Escuela de la Guitarra – Exposición de la teoría instrumental*. Aquí se señalan los puntos que presentan inconsistencias, instrucciones que pueden ser cuestionadas o que necesitan de cierta aclaración. En primer lugar, se aborda lo escrito en Cuaderno N°4 y posteriormente lo expresado en *Escuela de la Guitarra*.

#### Explicaciones del Cuaderno N° 4:

**Páginas 5 y 11:** “Todos los ejercicios deben realizarse como en el ejemplo precedente. Ascendiendo cromáticamente hasta la quinta posición como mínimo, para luego descender de la misma manera hasta la primera posición” (CARLEVARO, 1973c, p. 5). Esta indicación es para todos los ligados simples y ligados de tres y cuatro notas; y se reitera la misma en la página 11 también. Aquí se afirma que estos ligados se tienen que realizar con una cantidad de repeticiones mínimas para que el ejercicio ofrezca resultados. Creemos que esta indicación tiene que ser revisada, sobre todo si va a ser abordada por un estudiante sin mucha experiencia y desarrollo técnico, ya que en algunos casos (por ejemplos con los ligados que involucran las combinaciones de dedos 2-3 y 3-4) la repetición excesiva puede ser peligrosa. Tal vez sea necesaria una advertencia sobre las combinaciones que presentan mayores dificultades y plantear un estudio progresivo, que proponga pasos para lograr ese “mínimo de repeticiones” y que priorice la relajación para cuidar las tensiones innecesarias que pueden derivar en lesiones.

**Página 9** “En los ligados descendentes conviene colocar el segundo dedo del ligado con anticipación” (CARLEVARO, 1973c, p. 9). Esta afirmación merece una aclaración, porque la anticipación del segundo dedo es un requisito fundamental en el ligado descendente. Esto se coloca como una necesidad en la mayoría de los casos y podría ser considerado como una regla (que puede presentar excepciones obviamente); sin embargo, Carlevaro lo plantea como una recomendación (“conviene”).

**Página 18** En el comienzo del abordaje de los ligados dobles ascendentes Carlevaro propone “comenzar estos ejercicios con la ejecución del primer tiempo de cada compás sin ligado, con el fin de poder preparar la presentación de los dedos” (op. cit. p. 10). Esta afirmación merece ser reflexionada, porque hacer *staccato* antes del ligado (como está escrito originalmente en el ejercicio) puede llegar a complicar más la situación; supuestamente los *staccatos* son para poder preparar los dedos de la mano, pero agregar otro tipo de articulación puede significar un problema más que una solución. En este caso se debería investigar y evaluar si no es mejor para la presentación inicial tocar las notas sin un tipo específico de articulación (*non legato*) o sino es mejor tocar directamente los ligados sin la preparación previa.

**Páginas 18 a 22.** Como se mencionó anteriormente en la clasificación de los ejercicios, el planteo de los ligados dobles podría abordarse en una versión más básica todavía: en cuerdas

inmediatas lo que configura la mínima separación posible. Al mismo tiempo, se mezclan ligados dobles con “separación normal” (posición longitudinal donde los cuatro dedos abarcan cuatro trastes) con contracciones, este planteo podría ser más ordenado, como se muestra en el ejercicio 57bis, en el anexo de este trabajo.

**Página 20.** Carlevaro propone un nuevo diseño rítmico para estudiar los ejercicios. Hasta aquí habían sido vistos con la configuración *staccato – legato*. Esta nueva configuración puede ser entendida como un ejercicio que busca progresivamente el aumento de la frecuencia de los ligados por sobre la preparación previa. Como mencionamos anteriormente, tiene que ser evaluada la verdadera utilidad de la preparación previa, para determinar si lo que propone aquí Carlevaro es un ejercicio fundamental o una variación, derivada de los ejercicios anteriores.

**Página 22** “Para facilitar el ejercicio, se comienza en la quinta posición para luego ir descendiendo cromáticamente hasta la posición primera” (op. cit. p. 22). Resulta interesante que aquí Carlevaro tiene en cuenta la dificultad del ejercicio, por lo que propone una alternativa que exige menos esfuerzo para la mano, propone la versión más fácil del ejercicio. Inmediatamente nos preguntamos ¿por qué en otros de características similares no propone lo mismo? Sería importante en este caso verificar la real exigencia del ejercicio para afirmar con convicción que un espacio menos amplio resultaría más cómodo (por ejemplo, el ejercicio 39 comienza en la primera posición. En la quinta abarcaría menos espacio, sin embargo, no parece que en la quinta posición haría gran diferencia del punto de vista del esfuerzo. O sea, en algunos casos el esfuerzo exigido justifica la menor distancia, en otros no.) Entonces, para poder presentar los ejercicios en las posiciones que impliquen menos esfuerzos, es decir, para poder exponer la versión más fácil de cada uno, resulta necesario estudiar cada caso individualmente.

En la **Página 34** comienza la segunda parte del cuaderno, “Traslado longitudinal de los dedos”. Sobre los conceptos de distensión y contracción, Carlevaro afirma: “en presentación longitudinal la mano abarca normalmente cuatro espacios. No obstante, puede, por distensión o separación de los dedos, abarcar más espacios, sin que ello implique necesariamente un cambio de posición” (op. cit. p. 34). Esta afirmación se repite en *Escuela de la Guitarra – Exposición de la Teoría Instrumental* de manera muy similar: “normalmente la mano izquierda en presentación longitudinal abarca, en su ámbito natural, cuatro espacios...” (CARLEVARO, 1978, p. 141). Lo que asevera Carlevaro puede ser cuestionado, ya que la gran mayoría de las manos en su ámbito natural no abarcan cuatro espacios en la primera posición; en esta posición,

para que cada dedo quede alineado con cada traste se precisa de cierta separación voluntaria de los dedos, es decir, se requiere de cierto esfuerzo para mantener los dedos en posición longitudinal. Se propone aquí una posible solución: para trabajar la presentación longitudinal se puede comenzar por la séptima posición (dedo 1 en el traste VII), donde el “ámbito natural” de la mano izquierda se aproxima a abarcar cuatro espacios. Esto tal vez signifique abordar todo el trabajo de traslados longitudinales (todo tipo de distinciones y contracciones de la mano izquierda) en principio, en lugares donde las distancias entre los trastes son más pequeñas (del traste V en adelante).

**Página 35** en los ejercicios de distensión y contracción de dedos inmediatos, en referencia a la separación de los dedos 2-3 Carlevaro explica: “Tomamos como punto de partida el quinto espacio del diapason para descender luego por semitonos [...] La mayor dificultad corresponde a la separación de los dedos 2 y 3; por ese motivo debe insistirse en la práctica de estos ejercicios para poder nivelar sus movimientos con los otros dedos” (CARLEVARO, 1973c, p. 35). Esta afirmación puede ser un tanto peligrosa: como hemos visto anteriormente, los dedos 2 y 3 presentan características fisiológicas que limitan la independencia de movimientos, por lo que difícilmente sea posible equiparar el movimiento de estos dedos con los otros. En este caso, puede ser peligroso tener ese objetivo en mente e intentar de manera exagerada “nivelar” las capacidades de los dedos; esto puede generar tensiones innecesarias y lesiones físicas.

**Página 40**, sobre distensión y contracción en acordes, Carlevaro escribe: “en lo que respecta al traslado y desplazamiento, los dedos deben ser dóciles al brazo quien es el que debe ubicarlos sin mayor esfuerzo [...] Las posibilidades técnicas aumentan considerablemente con la participación inteligente del brazo [...] Se observará que, como consecuencia del movimiento del brazo, el pulgar se apoya diferentemente en el mástil durante cada una de estas tres fases (normal - por distensión - por contracción)” (op. cit. p. 40). Aquí Carlevaro afirma la importancia de los movimientos del brazo y la posición del pulgar, pero no se encuentra una explicación que describa los movimientos en sí (en *Escuela de la Guitarra* tampoco se encuentra explicación puntual de los movimientos para estos ejercicios). Resulta totalmente necesaria una explicación y ejemplificación gráfica de todos estos movimientos complejos para poder abordar correctamente estos ejercicios, para poder realmente trabajar los conceptos que originalmente proponen. Esto mismo sucede en la **Página 43**, cuando escribe sobre los enlaces de presentaciones “Los dedos no actúan aislados y no deben hacer mayormente esfuerzo. Es el brazo, quien los guía y presenta en su lugar correspondiente. Es necesario tener presente que de



una presentación a otra la colocación del brazo es muy diferente (ver explicación Cuaderno N° 3)” (op. cit. p. 40). Cuando se recurre a las explicaciones del Cuaderno N°3 tampoco se obtienen indicaciones claras en términos de movimientos. En general, en estas páginas y en las siguientes hasta terminar el cuaderno (de la página 40 en adelante), se menciona reiteradamente la importancia de la acción del brazo, y que hay que observar la posición del pulgar, pero no se detallan los movimientos. Creemos que en estos ejercicios, sería indispensable el material audiovisual que exponga detalladamente los movimientos necesarios para llevar a cabo los ejercicios.

Finalmente, en la **página 50**, donde se aborda el traslado transversal de un dedo mientras se mantienen tres dedos fijos se afirma que “todos estos ejercicios se realizan con una presentación longitudinal de la mano y con el trabajo exclusivo de los dedos; el brazo no tiene participación activa” (op. cit. p. 50). Esta recomendación parece entrar en contradicción con la mecánica empleada, por ejemplo, en el ejercicio 13 del Cuaderno N°3 (CARLEVARO, 1973b, p.16), donde era recomendado el movimiento del brazo para realizar una acción similar. Creemos que es posible discutir este aspecto brazo fijo/brazo móvil, sobre todo cuando se trabaja el desplazamiento transversal del dedo 1 y del dedo 4 (basándonos en nuestra experiencia personal creemos que es posible la utilización del brazo para realizar dicho traslado transversal). Desde otro punto de vista, se podría pensar que Carlevaro está queriendo trabajar una excepción, con una situación artificial (manteniendo 3 dedos fijos en una cuerda); en todo caso, esto debería ser aclarado para poder entender la esencia del ejercicio.

Hasta aquí se han abordado las explicaciones presentes en el Cuaderno N°4. A continuación, para finalizar nuestro análisis sobre las explicaciones de los ejercicios del Cuaderno N°4, se estudian las explicaciones presentes en *Escuela de la Guitarra – Exposición de la teoría instrumental*:

**Página 131** “En los ligados ascendentes, en su trabajo normal, el dedo actúa por percusión, sin rigidez, libre de fijaciones. Sin embargo, en la medida de una mayor velocidad o fuerza, se hará necesario el amparo de músculos más poderosos” (CARLEVARO, 1978, p. 131). Este punto merecería una explicación y profundización, se puede cuestionar si realmente en los ligados ascendentes no se realizan ningún tipo de fijación, y además, se podrían ejemplificar los dos alternativas (con fijación versus sin fijación)

**Página 132** “En los ligados de dedos salteados (ejercicios 4 y siguientes), se nos puede presentar un nuevo problema. Al aumentarse el número de espacios (una mayor separación entre notas ligadas), puede aparecer un ruido provocado por el golpe del dedo sobre la cuerda [...] ¿Y cómo hacer para solucionar dicho problema? La experiencia nos demuestra que mutando el golpe provocado por la velocidad, por una presión mayor, se elimina casi totalmente el chasquido, de tal modo que se hace prácticamente inaudible. Dicha presión [...] proviene del empleo de diferentes fijaciones” (op. cit. p. 132). Esta explicación puede ser un tanto confusa, creemos que un ejemplo en video sería fundamental para demostrar lo que está queriendo decir Carlevaro; de la misma manera, se torna necesaria una explicación detallada de las “diferentes fijaciones” que deberían ser utilizadas para lograr esa mayor “presión”.

**Página 133** “En los ligados descendentes el dedo debe estar conformado de un modo diferente, con cierta rigidez, utilizando el recurso de la fijación”. En este caso se debería aclarar y demostrar por qué en los descendentes es necesaria la fijación y en los ascendentes no. “Estos ligados [los descendentes] se realizan en dos etapas: la primera, es la que podríamos denominar *acción del dedo*, en la cual se fricciona la cuerda; la segunda, es la *anulación del impulso inicial* para evitar que en su trayectoria posterior el dedo finalice apoyándose, usando como freno la cuerda inmediata” (op. cit. p. 133). Esta afirmación también merece una ejemplificación de orden visual; sería interesante poder mostrar las dos etapas de los ligados descendentes. Este aspecto es abordado nuevamente en la página 137.

En las **páginas 134 a 136** se presenta una situación de excepción en los ligados simples descendentes (también se incluyen varias imágenes) “cuando debemos hacer un ligado descendente en el cual la actuación del dedo aislado resulta difícil y ardua, podremos, con el recurso del brazo, buscar una solución más elocuente en lo que respecta a la claridad del sonido y seguridad en la mecánica” (op. cit. p. 134). Aquí se torna necesaria una explicación más detallada, a través de video, porque las imágenes junto con la explicación escrita no son suficientes para entender la mecánica.

Para finalizar los ligados simples, en las **páginas 137-138** se presenta un tercer tipo de ligado descendente denominado ligado por fijación. Aquí sería necesario mostrar y diferenciar los tres tipos de ligados descendentes, explicado las características de cada uno.

**Página 138**, para ligados mixtos se explica que “en estos ligados se presenta una acción combinada, una *doble actitud* que es consecuencia de la condición mecánica referente al ligado ascendente por un lado y descendente por el otro” (op. cit 138). Carlevaro menciona que para los ascendentes “se debe realizar con el dedo libre de rigideces” y para los descendentes con la actitud típica de este tipo de ligados. Como mencionamos en el punto 2.2.3.1, cuando se trató la clasificación tipológica de los mixtos, creemos que este tipo de ligados se establecen como un movimiento complejo y no la simple suma de dos ligados simples, este punto, al posicionarse como una nueva interpretación debería estudiarse profundamente y ser consultado con otras visiones a través de entrevistas con discípulos de Carlevaro.

**Página 139**, para los ligados dobles ascendentes Carlevaro menciona que “además de lo relacionado con el ligado en sí, lo importante es asimilar y comprender la actitud que debe adoptar el brazo; porque en cada uno de ellos éste toma una colocación diferente, para favorecer la disposición y acción de los dedos” (op. cit 139). Aquí no profundiza en la actitud del brazo, no se explica cómo debería ser en cada caso. Esto debería ser tratado en los videos, se debería mostrar cada colocación diferente y como estas favorecen la acción. Después de esta explicación, se abordan las explicaciones de algunos ejercicios de ligados considerados secundarios. Se trata de explicaciones detalladas e interesantes pero, como se mencionó anteriormente, no son abordadas en este trabajo, ya que se propuso desde el principio dar prioridad a los ejercicios básicos, con la intención de delimitar el objeto de estudio.

En la **página 141** se repite lo dicho en el Cuaderno N°4: “la mano izquierda en presentación longitudinal abarca, en su ámbito natural, cuatro espacios...” (op. cit 141) Este punto ya fue tratado anteriormente. De manera general se puede percibir que en esta página se repite lo que está en el Cuaderno N°4. A partir de las siguientes páginas (hasta la 145) Carlevaro aborda ejemplos de distensiones y contracciones en obras del repertorio.

En la **página 145** se explica el ejercicio 65 de Cuaderno N°4, pero se menciona de manera similar lo que ya había sido explicado en el cuaderno. También se aborda en esta página el ejercicio 77 donde se advierte que este ejercicio propicia cierta inestabilidad que debe contenerse con la participación directa del brazo. Este caso debería ser mejor explicado, y sería necesario demostrar a través de videos la participación fundamental del brazo.

**Páginas 146-147** “el ejercicio N° 78, en el que tenemos un ejemplo de distensión y contracción con varios dedos, plantea la necesidad de utilizar el complejo motor mano – brazo” (op. cit. p. 146). Después de esta indicación, Carlevaro explica que el ángulo del brazo debe permanecer constante (durante el traslado longitudinal de acordes) aunque el codo se aleje o acerque del cuerpo según el lugar del diapasón; y continúa: “en el ejercicio 78 el dedo 1 debe permanecer estabilizado en un espacio, permitiendo a la vez los cambios de los dedos restantes. Lo que posibilita efectuar el ejercicio con toda holgura es la flexibilidad del dedo 1 y la docilidad de la muñeca” (op. cit. p. 147). Toda esta explicación necesita ser demostrada. Con esta simple descripción no es posible tener noción de los complejos movimientos que demanda el ejercicio, además no queda clara la utilización del brazo y la muñeca: ¿en qué posición deberían estar? ¿tienen que realizar movimientos específicos? Carlevaro cierra las distensiones y contracciones abordando el siguiente ejercicio: “En el caso del ejercicio N° 79 pueden servir las explicaciones expuesta en el anterior, no olvidando que el brazo debe tomar otra actitud para la disposición transversal de los dedos” (op. cit. p. 147). Aquí también se precisaría de una ejemplificación, sería importante explicar y demostrar por qué el brazo debe “tomar otra actitud”.

En general, sobre los ejercicios de distensiones y contracciones no se agrega más información relevante, permanentemente se menciona la importancia del brazo en los movimientos pero nunca se detallan los movimientos en sí. En este sentido hay que tener en cuenta que los capítulos anteriores de *Escuela...* se trata en profundidad la actitud del brazo y la mano izquierda, sin embargo, no resultan suficientes las explicaciones generales para entender la mecánica específica de cada ejercicio tratado.

En la **página 147** Carlevaro explica la mecánica del punto de apoyo. En resumen, se menciona que para los traslados longitudinales con un dedo fijo se tienen dos opciones: por un lado, distender y contraer con un dedo fijo mediante el traslado longitudinal de la mano por medio del brazo; y por otro, utilizar la mecánica del punto de apoyo, que es cuando hay tres dedos fijos, se realiza una “palanca de primer género”, alejando el codo del cuerpo y sin necesidad de recurrir a un traslado longitudinal de la mano. En cuanto a este punto resulta importante observar que, primer lugar, resulta llamativo que no hay ejercicios en el Cuaderno N° 4 para trabajar esto, y en segundo, que no es posible entender en términos de movimiento la mecánica del punto de apoyo con las explicaciones proporcionadas por Carlevaro, no queda claro que es una “palanca de primer género”.

Después de esta explicación, Carlevaro aborda la distensión y contracción con la mecánica del punto de apoyo en obras musicales del repertorio guitarrístico. Aquí se estudian

varios casos particulares, se analizan varios movimientos del brazo, mano, muñeca y dedos, y se mencionan varios movimientos que no son abordados en el cuaderno N° 4. En esta sección, se puede percibir que cada situación donde la técnica es aplicada tiene su particularidad específica en términos de movimientos para resolver, cada caso es diferente; sin embargo, también es posible observar que los conceptos generales de la técnica constituyen un fundamento sólido que nos permite analizar y resolver cada caso.

Finalmente, en los últimos párrafos del Capítulo 14, en la **página 152**, Carlevaro agrega que “los ejercicios 80 al 84 inclusive, deben realizarse teniendo en cuenta lo expuesto con respecto a distensiones y contracciones y la mecánica del punto de apoyo”. Lo llamativo de este planteo es que Carlevaro prioriza explicar la técnica en obras del repertorio y no en sus ejercicios. Creemos que esto puede ser revisado y replanteado, desde nuestra perspectiva encontramos mejor utilizar los ejercicios básicos para explicar de manera aislada y enfocada las distensiones, contracciones y mecánica del punto de apoyo.

Hasta aquí se han revisado las indicaciones presentes en el Cuaderno N°4 y las explicaciones de los capítulos 13 y 14 de *Escuela de la Guitarra – Exposición de la teoría instrumental*. Creemos que haber tratado las principales interrogantes que aparecen cuando se quiere dar tratamiento a las explicaciones y haber señalado puntualmente los problemas de algunas indicaciones expresadas por Carlevaro es un primer paso fundamental para resolver la tercera cuestión/problema presente en la Serie Didáctica en general y en el Cuaderno N°4 en particular. Se observa hasta aquí que las explicaciones dadas por Carlevaro en este Cuaderno están lejos de ser suficientes. Un estudiante sin una buena orientación corre el riesgo de no comprender los ejercicios en su profundidad y eficacia, incluso se vio que en algunos casos, cualquier explicación escrita sería insuficiente dada la complejidad de las situaciones trabajadas. Como mencionamos anteriormente, la resolución de la tercera cuestión/problema merece un abordaje todavía más profundo, por lo tanto, entendemos que esta parte de la disertación queda abierta para que en futuros trabajos se puedan realizar nuevas explicaciones, reuniendo la experiencia de distintos discípulos de Carlevaro y complementando con material audiovisual, para tener una idea más cercana de los movimientos que son involucrados en los ejercicios. Con el fin de dar tratamiento a todas las cuestiones/problemas mencionadas, y así concluir el trabajo propuesto desde el principio, se procede a continuación a abordar la aplicación de los ejercicios básicos a nuevas composiciones en formas de estudios simples.

### 2.2.5 Aplicación de los Ejercicios básicos a composiciones.

Finalmente, el último paso de la metodología propuesta, involucra la realización de estudios musicales simples, de técnica aplicada, basados en los ejercicios básicos del cuaderno. Se reflexiona aquí sobre las problemáticas que surgen al aplicar ejercicios básicos a nuevas composiciones y se exponen las composiciones con una breve explicación de cada una.

Se ha visto durante este trabajo que, a diferencia de la mayoría de otros métodos para guitarra, Carlevaro no se interesó en escribir estudios musicales en la *Serie Didáctica*; es verdad que se encuentran ejercicios y fórmulas que se interesan en buscar cierta exploración de musicalidad, pero ninguno de los ejercicios (afirmado por el mismo Carlevaro) puede ser considerado ‘obra musical’.

Estos ejercicios están basados en la utilización sistemática de una combinación con el fin de vencer una dificultad técnica y bajo ningún concepto deben tomarse como obras musicales: pero sí deben estudiarse como tales. (CARLEVARO, 1973a, p: 43).

Como se mencionó anteriormente, no se considera un problema la ausencia de estudios musicales en los que se apliquen los ejercicios, pero sí se observa que sería un aporte interesante poder trabajar musicalmente los aspectos técnicos específicos tratados en el cuaderno.

Para este punto se propone componer pequeñas piezas musicales simples, donde se puedan aplicar los conceptos de Carlevaro en un entorno musical. A raíz de esta propuesta surgen ciertas interrogantes que merecen ser abordadas. Por un lado, nos preguntamos si no es una contradicción agregar nuevos elementos, teniendo en cuenta que una de las virtudes encontradas en el método de Carlevaro es que el material se reduce para enfocar y priorizar en la técnica pura (y este trabajo, al enfocar en los ejercicios básicos en definitiva refina todavía más esta característica). Entonces ¿por qué componer estudios con estos ejercicios? Esta idea encuentra justificación después de la revisión de los métodos realizada en el Capítulo I de este trabajo, donde llamativamente no se encontraron piezas musicales sencillas que trabajen específicamente los ligados; la mayoría de las pequeñas piezas donde se abordan los ligados resultan ejemplos bastantes difíciles que emplean complicadas combinaciones; por lo que no se puede hallar material que esté al alcance de un iniciante. Por otro lado, como mencionamos anteriormente, realizar pequeños estudios para abordar la técnica remite a la tradición de los métodos anteriores a Carlevaro, que en su mayoría disponen de un apartado con estudios en el final. En este sentido pretendemos retomar esa práctica pero de manera más cuidadosa,

explicando y vinculando los estudios con los ejercicios básicos que trabajan; para que el estudiante pueda observar los ejercicios en contexto puro (como ejercicios básicos), y en contexto musical.

Otra interrogante que surge tiene que ver con el manejo de los ejercicios dentro de los estudios. ¿Cómo se aplican las cuestiones básicas de la técnica dentro de las composiciones? En este aspecto, como la idea inicial es crear estudios sencillos, en las composiciones se priorizan los ejercicios básicos clasificados en el nivel de dificultad I y II. Generalmente son expuestos en combinaciones, es decir, varios tipos de ejercicios en una misma composición. También resulta importante aclarar que otros recursos técnicos que no son tratados en el cuaderno N°4 inevitablemente aparecen en función de otorgar variedad al discurso musical. Teniendo en cuenta que la intención es crear estudios sencillos, además de priorizar los ejercicios de nivel I y II, en las composiciones predomina el uso de la primera posición y las figuras rítmicas considerablemente simples. Obviamente se encuentran distintos grados de exigencia entre los estudios, por eso resulta fundamental evaluar las condiciones técnicas del estudiante antes de abordar cualquier uno.

Finalmente, es importante aclarar que aquí se presentan algunos ejemplos de composiciones basadas en ejercicios básicos, pero que la idea es seguir acrecentando el material en el futuro. Por lo tanto esta sección, de la misma manera que ocurre con la sección de las explicaciones de los ejercicios, no se considera cerrada; se ven aquí las posibilidades de creación con los ejercicios básicos, pero tenemos la intención que este material siga creciendo y pueda ser completado más allá de los límites obvios que presenta una disertación. A continuación, se exponen los estudios con un breve comentario para cada uno.

Estudio 1 (figura 10):

## Estudio 1

**Allegro rítmico**

**A Tempo**

*poco rit.* *dolce*

*f* *p* *mp* *mf* *mp* *f* *mp* *p*

**Tempo primo**

*p* *f* *rit.* *mp* *f* *p*

Figura 10: Estudio 1 compuesto por Huayma Tulian para el presente trabajo

En este estudio se utilizan exclusivamente ejercicios de nivel I. Se prioriza la utilización de ligados simples ascendentes, o sea, los ejercicios básicos 1 (1-2) y 4 (1-3). También se emplean ligados descendentes con cuerda al aire (58bis 1 y 2).

Estudio 2 (figura 11):



## Estudio 2

### Moderato

Figura 11: Estudio 2 compuesto por Huayma Tulian para el presente trabajo

Se encuentra aquí un planteo similar al de la primera composición; en el Estudio 2 se utilizan exclusivamente ejercicios básicos. Se trabajan todos ligados simples descendentes, que se corresponden a los ejercicios básicos de nivel I: ejercicios 12 (2-1), 15 (3-1) y 58bis 1 y 2. Como se puede observar, hasta ahora, los dos primeros estudios utilizan figuraciones rítmicas sencillas y se prioriza el uso de la primera posición. Tal vez la principal dificultad se puede encontrar en las indicaciones de orden interpretativo: los diferentes tipos de articulación y acentuación, y las flexibilizaciones del *tempo*.

Estudio 3 (figura 12):

## Estudio 3

### Allegro Rítmico

The musical score for Estudio 3 is written in 4/4 time and consists of six staves. The first staff begins with a dynamic of *f* and includes several triplet markings. The second staff starts at measure 4 with a dynamic of *mp*. The third staff begins at measure 8 with a dynamic of *mf* and includes markings for *poco rit.* and *poco meno mosso*. The fourth staff starts at measure 12 with a dynamic of *mp* and includes an *accel.* marking. The fifth staff begins at measure 16 with a dynamic of *f* and is marked **Tempo primo**. The sixth staff starts at measure 19 with a dynamic of *mf* and includes markings for *mp* and *p*. The score features various rhythmic patterns, including triplets and mixed ligatures, and concludes with a double bar line.

Figura 12: Estudio 3 compuesto por Huayma Tulian para el presente trabajo

En este estudio también se utilizan sólo ejercicios básicos de nivel I y se enfoca exclusivamente en los ligados mixtos. Se emplean los ejercicios 23 (1-2-1/2-1-2) y 26 (1-3-1/3-1-3). Los tres primeros estudios presentados hasta aquí se configuran como un grupo, ya que cada uno trabaja de manera muy sencilla cada tipo de ligados; entre los tres abordan todos los ligados básicos de nivel I presentados en el Cuaderno N°4 de la *Serie Didáctica*.

Estudio 4 (figura 13):

## Estudio 4

**Vivo**

**f**

6 **mp** **f**

11

16 **mp cresc.**

21 **f** **mp**

26 *poco rit.* **Tempo primo** **f**

31 **p** **f** *rall.*

Figura 13: Estudio 4 compuesto por Huayma Tulian para el presente trabajo

En el Estudio 4 se trabaja en base al ejercicio 87 (dedo 1 como dedo fijo) de la Serie Didáctica. Este caso trabaja puntualmente un ejercicio básico de nivel II. Además de trabajar sobre un ejercicio con mayor nivel de dificultad, se observa que también se agrega un ligado de

nivel dos (2-4), compases irregulares y diversas indicaciones de articulación, dinámicas y cambios de tempo. Se puede percibir que este estudio, en relación a. los anteriores, presenta elementos más complejos.

Estudio 5 (figura 14):

## Estudio 5

**Moderato**  
Libre cantabile

The musical score for Estudio 5 is presented in a single system with seven staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is Moderato and the style is Libre cantabile. The score includes the following elements:

- Staff 1:** Starts with a dynamic of *mp*. It features a triplet of eighth notes (4-1-4) and another triplet (2-4-2). The dynamics transition to *p* at the end of the staff.
- Staff 2 (measures 6-10):** Begins with a dynamic of *mp* and includes a *cresc.* (crescendo) marking. It contains several triplet patterns and slurs.
- Staff 3 (measures 11-15):** Starts with a dynamic of *mf* and includes a *poco rit.* (poco ritardando) marking. It features a *Tempo primo* marking and a triplet. Dynamics change to *mp* and then *f*.
- Staff 4 (measures 16-21):** Includes a *rit.* (ritardando) marking and a *Tempo primo* marking. It features a triplet and dynamics of *f* and *p*.
- Staff 5 (measures 22-25):** Features a dynamic of *mf* and includes several triplet patterns.
- Staff 6 (measures 26-30):** Starts with a dynamic of *mp* and includes a *rall.* (rallentando) marking. It features a triplet and ends with a dynamic of *pp* (pianissimo).

Figura 14: Estudio 5 compuesto por Huayma Tulian para el presente trabajo

El estudio 5 es la última composición de este trabajo. Se prioriza aquí la utilización de los ligados de nivel II, logrando emplear todos los ligados básicos de dicho nivel. En este estudio se encuentran ligados simples, mixtos y dobles. Con este último trabajo se puede afirmar que se utilizaron hasta aquí, casi en su totalidad, los ejercicios básicos de nivel I y II presentes en el Cuaderno N° 4 de la *Serie Didáctica*. Los ejercicios que no se usaron son los de distensión y contracción de los dedos (65, 66, 71, 72, 75 y 76), y el ejercicio 114 (movimiento transversal de los dedos). En el caso de la distensión y contracción de los dedos se puede observar que a lo largo de los estudios se trabajan indirectamente algunas contracciones (en el Estudio 5), sin embargo, el empleo de este tipo de ejercicios en composiciones todavía debe ser explorado. Por otra parte, el ejercicio 114, al presentarse como una fórmula constante, donde los dedos tienen que seguir un orden fijo, no presenta muchas posibilidades de aplicación a una composición musical.

Con la presentación de las composiciones se puede afirmar que han sido tratados en profundidad los cuatro tipos de cuestiones/problemas presentes en el Cuaderno N°4 de la *Serie Didáctica*. Como se mencionó anteriormente, las cuestiones de la explicación de los ejercicios y la aplicación de los ejercicios a composiciones simples todavía dejan espacios abiertos que merecen una profundización.

## Consideraciones Finales

Para finalizar el presente trabajo, aquí se repasan brevemente los puntos abordados a lo largo de las distintas secciones. Esta disertación ha girado en torno a los conceptos que Carlevaro expresa en la *Serie Didáctica* y en *Escuela de la Guitarra – Exposición de la teoría instrumental* y se ha realizado un análisis minucioso del Cuaderno N° 4. Como se pudo observar hasta aquí, para afrontar los conceptos de Carlevaro también fue necesario abordar “la técnica” y “los métodos” desde distintas perspectivas, involucrando distintas áreas de conocimiento; esto significó profundizar en conceptos filosóficos y aspectos históricos que se conectaron con el área de la técnica instrumental y la didáctica.

Con la intención de dar un cierre integrador a todo lo abordado, resulta fundamental retomar las preguntas que fueron planteadas en la introducción y que guiaron todo este trabajo: ¿es posible revisar/perfeccionar el planteo técnico que realiza Carlevaro a través de su método? ¿Se pueden identificar y solucionar los problemas que se presentan en los libros de Carlevaro? ¿Qué representa un método para guitarra? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de técnica?

Esta última pregunta fue el puntapié inicial de esta disertación; antes de abordar la técnica de Carlevaro, resultó fundamental preguntarse qué hay detrás del concepto técnica. Obviamente no se obtuvo (y tampoco se pretendía) una respuesta concreta a esta pregunta; este tema se abordó con la intención de observar distintos puntos de vista, consultar las ideas de distintos filósofos y guitarristas para generar contrapuntos y relaciones. Con respecto a este abordaje, una de las cuestiones que más presente se mantuvo durante este trabajo fue la relación *techne* – técnica, es decir, la concepción de la Grecia antigua en contraposición a las ideas de los filósofos y guitarristas del siglo XX.

A través de nuestra investigación se pudo observar que el término *techne* es mucho más amplio de lo que entendemos actualmente por técnica; el concepto *techne* involucra complejos vínculos con la transmisión del conocimiento, con el producto resultante, con el conocimiento, con el raciocinio y con la experiencia. *Techne*, por su complejidad y profundidad se relaciona más con lo que hoy entendemos por arte. Más allá de esta observación, en nuestro estudio se pudo comprobar que, a pesar de la aparente separación que existe entre los términos *techne* y técnica, es posible trazar algunas relaciones entre *techne* y técnica instrumental. Varios aspectos que pertenecen a la *techne* se encuentran relacionados con ideas del área de la práctica instrumental, como la necesidad de transmitir los conocimientos a través de los métodos (que en varios casos intentan reemplazar al maestro) y el rol fundamental que ocupan el raciocinio y la experiencia para poder comprender y aprender los complejos movimientos necesarios para

tocar el instrumento. También se observó que el estudio de la técnica instrumental involucra la creatividad, se percibió que siempre es necesaria cierta inventiva para crear nuevos ejercicios (variaciones) para adaptarse a distintos contextos y para evitar la repetición mecánica; esto se puede interpretar como la generación de nuevos materiales, nuevos productos tangibles que son creados como consecuencia del estudio técnico del instrumento (se encuentra aquí la relación *techne – ergon*).

Por otra parte, en el tratamiento de la técnica según los filósofos del siglo XX se observa otra dirección. En general los pensadores consultados abordan el concepto de la técnica desde el punto de vista de la productividad, de la economía de esfuerzo y tiempo. Las ideas de los filósofos abordados en este trabajo en general coinciden con las reflexiones de los guitarristas que escribieron sobre la técnica. La visión positivista de la técnica, entendida en términos de producción, donde se procura la optimización del tiempo y la eficacia del rendimiento es recurrente también en los guitarristas, y sobretodo en Carlevaro, quien permanentemente propone utilizar el mínimo esfuerzo con el máximo resultado posible.

Aunque *techne* y técnica toman diferentes rumbos y se van separando a lo largo de la historia occidental, es posible encontrar puntos en común entre los dos conceptos. Fue posible observar a lo largo de nuestro trabajo que la conciencia y la razón se presentan como pilares fundamentales tanto para la *techne* (en Platón y Aristóteles se observa en la relación *techne - logos*) como para la concepción de técnica esgrimida por filósofos y guitarristas del siglo XX. Resulta importante aclarar aquí que otros filósofos del siglo XX como Martin Heidegger y Theodor Adorno se preocuparon con el concepto de la técnica pero no fueron tenidos en cuenta para esta parte de la disertación; sin embargo, esperamos que en futuros trabajos se pueda seguir profundizando y ampliando sobre este tema para poder así discutir nuevas ideas y diferentes perspectivas.

En la dirección de estudiar la técnica y el método de Carlevaro, y ya habiendo tratado la noción de técnica desde un perfil filosófico, fue necesario indagar sobre los métodos para guitarra. Se retoma aquí la pregunta ¿qué representa un método para guitarra? Para afrontar este tema fue necesario realizar una revisión de orden histórica, una breve pesquisa por los materiales didácticos que anteceden al de Carlevaro; esto involucró abordar una extensísima cantidad de métodos para la guitarra y sus antecesores como la guitarra de cuatro y cinco órdenes y la vihuela. A través de esta investigación se pudo observar que los métodos didácticos para guitarra y vihuela constituyen una tradición de más de 450 años y que el método de Carlevaro está inserido en esta línea evolutiva, el método de Carlevaro es un eslabón más dentro de una larga cadena que comienza en el renacimiento. Partiendo de la observación anterior, se

analizaron en nuestro trabajo las continuidades, rupturas y nuevas contribuciones que se fueron desarrollando en los escritos didácticos para guitarra durante el paso del tiempo, y se fueron comparando con las ideas expresadas por Carlevaro en su método.

Después del análisis histórico se pudieron observar con claridad las contribuciones que presenta el método de Carlevaro; varios aspectos se muestran como innovaciones en relación a los métodos anteriores: el enfoque del uruguayo es totalmente diferente, ya que sus trabajos están completamente dirigidos a la técnica, no aborda otros temas como la teoría musical o las cualidades del instrumento. El método de Carlevaro posee menor cantidad de información, aunque abarca las mismas problemáticas técnicas e incluso agrega nuevas, es decir, al ser más enfocado termina siendo más eficiente. Por primera vez se observa un método que aborda la técnica dividiendo el estudio por temas, separando el trabajo de las manos con el fin de resolver cada aspecto técnico aisladamente; identificando los distintos roles que ocupan ambas manos a la hora de tocar. Finalmente, también se pudo afirmar que Carlevaro no es el primero en presentar ejercicios de “técnica pura” (ya que es posible encontrar ejercicios de estas características en algunos métodos anteriores), sin embargo, sí se posiciona como el primero en centrar todo su trabajo en este tipo de ejercicios, los ejercicios de “técnica pura” son la esencia del método de Carlevaro, esto se presenta como algo totalmente innovador, sin dudas es una de las contribuciones más significativas. No se puede dejar de mencionar en estas conclusiones que el contexto histórico fue un factor decisivo en la dirección que tomaron los métodos en el siglo XX: con la incorporación de la guitarra a los conservatorios, academias y universidades los métodos de guitarra ya no tuvieron la necesidad de posicionarse como el remplazo del maestro, ya no era necesario abordar cuestiones como el solfeo, la teoría musical y la historia del instrumento en los métodos, pues se tornó cada vez más accesible obtener este tipo de información en distintos centros de estudio.

El estudio sobre la técnica y los métodos proporcionó un sólido marco teórico que nos permitió abordar en profundidad nuestro principal objeto de estudio, la *Serie Didáctica*. Utilizando como base los conocimientos desarrollados se procedió a abordar las principales preguntas que guiaron esta investigación: ¿es posible revisar/perfeccionar el planteo técnico que realiza Carlevaro a través de su método? ¿Se pueden identificar y solucionar los problemas que se presentan en los libros de Carlevaro? Para afrontar estas preguntas fue fundamental en una primera instancia especificar y delimitar los problemas existentes en la *Serie Didáctica*. Fue posible identificar cuatro tipos de problemas/cuestiones: la falta de clasificación de los ejercicios según su tipología, la falta de organización de los ejercicios según el nivel de



dificultad, la falta de claridad de las explicaciones escritas y la ausencia de estudios donde aplicar los ejercicios.

Naturalmente, con los problemas identificados, surge la cuestión de cómo resolverlos, cómo hacemos para afrontarlos y llegar a posibles soluciones. Se decidió, para los dos primeros tipos de cuestiones/problemas, crear criterios bien definidos: para la falta de clasificación de los ejercicios según su tipología se crearon tres categorías (básicos, variaciones y secundarios), que permiten diferenciar los distintos tipos ejercicios presentados en los cuadernos. Para la falta ordenamiento se propusieron tres niveles de dificultad (I, II y III), que permiten identificar cuáles son los ejercicios más aptos para cada etapa del aprendizaje.

La creación de estos criterios trajo aportes y discusiones interesantes. Por un lado, en las categorías de clasificación tipológica se pudo observar que en los cuadernos existen ejercicios que son fundamentales e indispensables (los básicos) y otros que no ocupan un rol tan primordial, como las variaciones y los secundarios. Con estas categorías se descubrió que es posible establecer una jerarquización entre los distintos ejercicios, que es posible identificar el material imprescindible; esto quiere decir que si podemos enfocarnos sólo en el material imprescindible (los básicos) será posible, a través de estas categorías, ofrecer una reducción considerable de todo el material expuesto en los cuadernos. Por otro lado, en el desarrollo de los criterios para el ordenamiento según el nivel de dificultad se tornó fundamental mixturar las experiencias personales con estudios científicos del área de la anatomía humana; esto nos ofreció datos objetivos para hablar de fuerza, independencia y precisión de los dedos. Con respecto a este tema se pudo observar que existe una enorme cantidad de estudios que abordan las condiciones anatómicas de los dedos y la mano; sin embargo, estos estudios no pueden ser utilizados como fundamentos irrefutables porque ninguno es desarrollado bajo las condiciones que presenta la guitarra; entendemos que serían necesarios estudios más específicos, que aborden la mano y dedos en relación a las imposiciones que presenta el instrumento para poder utilizarlos como argumentos sólidos.

Ya en la parte final de nuestro trabajo, aplicamos todos los criterios antes desarrollados para ofrecer una revisión profunda del planteo realizado por Carlevaro en el Cuaderno N°4 de la *Serie Didáctica*. El tratamiento de los cuatro tipos de cuestiones/problemas en este cuaderno nos ofrece los siguientes resultados:

- Clasificación tipológica de los ejercicios: se seleccionaron un total de 69 ejercicios básicos sobre los 115 presentados en el cuaderno. Esto significa una reducción del 40% del material. En este sentido creemos que identificar el material indispensable contribuye a un

abordaje más eficiente del Cuaderno N°4, siendo posible tener acceso a todos los aspectos técnicos planteados por Carlevaro de manera más condensada. Además, la identificación y jerarquización de los ejercicios básicos permite observar a las variaciones y ejercicios secundarios como ejemplos de trabajo creativo, permite advertir que los ejercicios básicos admiten infinitas modificaciones y combinaciones. La clasificación tipológica también reveló ciertas inconsistencias: pudimos observar que varios aspectos técnicos abordados por Carlevaro no son presentados en su versión básica; ante esta situación creamos ejercicios básicos de estos aspectos técnicos (véase en el anexo ejercicios 57bis, 58bis, 78 a 81bis, 82bis y 83bis)

- Ordenamiento según el nivel de dificultad: al clasificarse en tres niveles diferentes los 69 ejercicios básicos se pudo observar que la gran mayoría de ejercicios básicos pertenecen al nivel III (entre 44 y 48 ejercicios<sup>33</sup>). Esto se debe a que en la segunda parte del cuaderno N°4 se trabajan cuestiones que implican, además de cierto desarrollo técnico - muscular, cierta familiaridad con los conceptos de Carlevaro. Sorprendentemente en el nivel I se pueden encontrar (incluyendo el 58bis 1 y 2) un total de 8 ejercicios, que abordan ligados simples y mixtos.

- Explicaciones de los ejercicios: en este aspecto se resolvió parcialmente, ya que fue posible identificar los problemas, las inconsistencias y contradicciones en las explicaciones escritas por Carlevaro, pero no fue posible ofrecer una solución concreta. Se estima que recopilando la experiencia de los discípulos de Carlevaro y realizando explicaciones audio visuales se podrá obtener un resultado satisfactorio, sin embargo esta parte queda abierta, pues necesita ser tratada profundamente en futuros trabajos.

- Composiciones donde se aplican los ejercicios básicos: este aspecto es el que mayor libertad presentó en nuestro trabajo, pues aquí no se pretende resolver o solucionar ningún aspecto específico; como se mencionó anteriormente, la ausencia de estudios que aborden la técnica en el método de Carlevaro no es un problema en sí. Se pudo observar en esta sección que los ejercicios básicos de los niveles I y II se pueden aplicar a pequeñas composiciones. Este punto, de la misma manera que sucede con las explicaciones de los ejercicios, queda abierto; la

---

<sup>33</sup> El margen expresado entre 44 y 48 se debe a que ciertos ejercicios de la segunda parte, dependiendo del nivel de desarrollo del estudiante, pueden ser considerados en el nivel II. Recordamos aquí que los tres niveles propuestos no deben ser interpretados como categorías rígidas, dependerá absolutamente de las condiciones personales del estudiante y será responsabilidad del profesor recomendar el ejercicio más apropiado.

creación de estudios simples con los ejercicios básicos ofrece infinitas posibilidades creativas que seguramente seguirán siendo desarrolladas más allá de lo mostrado en esta disertación. Esto quiere decir que las composiciones aquí presentadas son una pequeña muestra, de un trabajo que seguro seguirá siendo explorado.

Finalmente, y ya para cerrar este trabajo, se puede ofrecer una respuesta a la principal pregunta que guio nuestro trabajo ¿Es posible revisar/perfeccionar el planteo técnico que realiza Carlevaro a través de su método? Basados en nuestras experiencias personales y amparados por la profunda investigación aquí realizada, podemos confirmar que, luego del análisis y tratamiento de los problemas presentes en el planteo técnico de Carlevaro, se consiguieron revisar y perfeccionar, en mayor o menor medida, los distintos aspectos que no se encontraban completamente resueltos en el Cuaderno N°4 de la *Serie Didáctica*. Consideramos que este trabajo es recién el primer paso para ofrecer un tratamiento profundo a todo el planteo técnico que propone Abel Carlevaro.

## REFERENCIAS/BIBLIOGRAFIA

- AGUADO, Dionisio. **Escuela de la Guitarra**. Madrid: Fuentenebro, 1825.  
 \_\_\_\_\_ . **Nuevo Método para guitarra**. Madrid: Benito Campo, 1843.  
 \_\_\_\_\_ . **Nouvelle Méthode de Guitare** París: el autor, 1834.
- AMAT, Juan Carlos **Guitarra Española, y Vandola**, Gerona: Joseph Bró, n.d. (1761)
- BRAGA DE OLIVEIRA, Cristiano. **A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização**. Tesis (Doctorado en Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- BALASARD, Anne. **Technè dans les dialogues de Platon: l’empreinte de la sophistique**. Germany: Academia Verlag, 2001.
- CAGE, John. **A year from Monday: new lectures and writings**. London: Marion Boyars Publishers Ltd. 1976. 167 p.
- CAMPION, François. **Nouvelles découvertes sur la guitare** (1705) Paris: Michel Brunet, n.d. (1705)
- CAMPOLINA, Eduardo. **A técnica e os processos criativos no século XX: Entre as artes visuais e a música**. Tesis (Doctorado en Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- CARLEVARO, Abel. **Serie Didáctica: Cuaderno No1**. Buenos Aires: Barry, 1972.  
 \_\_\_\_\_ . **Serie Didáctica: Cuaderno No2**. Buenos Aires: Barry, 1973a.  
 \_\_\_\_\_ . **Serie Didáctica: Cuaderno No3**. 3a ed. Buenos Aires: Barry, 1973b.  
 \_\_\_\_\_ . **Serie Didáctica: Cuaderno No4**. Buenos Aires: Barry, 1973c.  
 \_\_\_\_\_ . **Escuela de la Guitarra: Exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires: Barry, 1978.  
 \_\_\_\_\_ . **Guitar Masterclass. Volume I**. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1985.  
 \_\_\_\_\_ . **Guitar Masterclass. Volume II**. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1987.  
 \_\_\_\_\_ . **Guitar Masterclass. Volume III**. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1988.  
 \_\_\_\_\_ . **Cinco Estudios: Homenaje a Villa-Lobos**. Buenos Aires: Barry, 1975.  
 \_\_\_\_\_ . **Estudios Primarios n.1 e 2**, in Modern Times, Book 1. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1987.  
 \_\_\_\_\_ . **2 Estudios: Poco libero y Movimiento alternado**, in Modern Times, Book 3. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1987.  
 \_\_\_\_\_ . **7 Ejercicios Previos**, 20 Microestudios, Vol.1(1-5), Vol.2(6-10), Vol.3(11-15), Vol.4(16-20). Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1992-2000.
- CASARES, Emilio. (ed.) **Diccionario de la música española e hispanoamericana**. Madrid: Sociedad de autores y compositores, SGAE, 2000.
- CLEMENTI, Muzio. **Introduction to the Art of Playing the Pianoforte**. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, n.d.(ca.1802)

CUITIÑO, Cristina. **La obra para guitarra de Carlos Guastavino. Criterios técnico-musicales para su interpretación.** 2011. Tesis de Maestría (Maestría em Música), Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2011.

DELNERI, Celso. **A técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro.** Tesis (Doctorado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ESCANDE, Alfredo. **La escuela de Carlevaro.** Conferencia. Cabildo de Montevideo, 1996. Disponible en <http://alfredoescande.simplesite.com/425939222>. Acceso en 10/11/20

\_\_\_\_\_. **Abel Carlevaro: un nuevo mundo en la guitarra.** Montevideo: Santillana, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sor – Aguado – Carlevaro: Continuidades y Rupturas.** Buenos Aires: Editorial Barry, 2009.

\_\_\_\_\_. **Abel Carlevaro y Heitor Villa-Lobos.** Artículo, 2002. Disponible en <http://alfredoescande.simplesite.com/425939222>.

\_\_\_\_\_. **Treinta Años de “Escuela de la Guitarra”,** Artículo, 2009. Disponible en <http://alfredoescande.simplesite.com/425939222>.

ESQUILO. **Prometu Agrilhoado.** Tradução e prefacio de Eduardo Scarlatti. Lisboa: Edições Antígona, 1995.

FERANDIERE, Fernando. **Arte de tocar la Guitarra Española por Música.** 2ª. Ed. Tecla Editions, 2013.

FERNÁNDEZ, Eduardo. Técnica, Mecanismo, Aprendizaje. Una Investigación sobre llegar a ser Guitarrista. Montevideo: Ediciones ART, 2000.

FUENLLANA, Miguel. **Orphenica Lyra** Seville: Martin de Montedoca, 1554.

HÄGER-ROSS, Charlotte. SCHIEBER, Marc H. Quantifying the independence of human finger movements: comparisons of digits, hands, and movement frequencies. **J Neurosci.** 15;20(22):8542-50. 2000 DOI: 10.1523/JNEUROSCI.20-22-08542.2000.

HENRIQUEZ, Maria E. La revolución Carlevaro. Tesina de grado (Licenciatura em Música). Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2006.

HOWARD, F.; KENNETH L. H. **Study.** In: SADIE, S., & TYRRELL, J. (eds.) *The new Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed., v.5). New York, 2002.

KUO, Li-Chieh. CHIU, Haw-Yen. CHANG, Cheoung-Wen. HSU, Hsiu-Yun, SUN, Yun-Nien. Functional workspace for precision manipulation between thumb and fingers in normal hands. **J Electromyogr Kinesiol.** 19(5):829-39, 2009. DOI: 10.1016/j.jelekin.2008.07.008.

MACDERMID Joy C. LEE, Adrian. RICHARDS, Robert S. ROTH, James H. Individual finger strength: are the ulnar digits "powerful"? **J Hand Ther.** 17(3):364-7. 2004. DOI: 10.1197/j.jht.2004.04.006.

MATTEIS, Nicola. **The false consonances of musick or Instructions for the playing of a true Base upon the Gitarre.** Manuscrito.

- MILÁN, Luis de. **El Maestro**. Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536
- MORETTI, Federico. **Principios para tocar la guitarra de seis órdenes**. Madrid: Gabriel de Sancha, 1799.
- MOZART, Leopold. **Versuch einer gründlichen Violinschule**. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756.
- MUDARRA, Alonso. **Tres libros de música en cifras para vihuela**. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1984.
- MURCIA, Santiago. **Resumen de acompañar la parte con la guitarra**. Madrid: [s.n], 1714.
- OHTSUKI, Tatsuyuki. Inhibition of individual fingers during grip strength exertion. *Ergonomics*, 24:1, p. 21-36, 1981. DOI: [10.1080/00140138108924827](https://doi.org/10.1080/00140138108924827)
- OPHEE, Matanya. **Una breve historia de los métodos de guitarra**. Traducido por Melanie Plesch, 1999. Disponible en <https://hernanmouro.org/repertorio/articulos/breve-historia/> Acceso en 10/11/20.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Obras Completas**. Vol. 5, 6ª Ed. Madrid: Resvista de occidente, 1964.
- PEREIRA, Marco. **A escola violonística de Abel Carlevaro**. Disertación (Maestría en Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- PICO, Foriano. **Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnila (1608)** Naples: Giovan Francesco Paci, (1608 o 1628).
- PATÓN. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1969.
- PRAT, Domingo. **Escalas y Arpegios de Mecanismo Técnico**. 7ª Ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2003.
- \_\_\_\_\_. **La nueva técnica de la guitarra: arpegios, acordes y modulaciones**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.
- PUJOL, Emilio. **Escuela Razonada de la Guitarra**. v I. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- \_\_\_\_\_. **Escuela Razonada de la Guitarra**. v. II. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956a.
- \_\_\_\_\_. **Escuela Razonada de la Guitarra**. v. III. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.
- \_\_\_\_\_. **Escuela Razonada de la Guitarra**. v. IV. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.
- \_\_\_\_\_. **El Dilema del Sonido em la Guitarra**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.
- QUANTZ, Johann. **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen**. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752
- ROCH, Pascual. **Método moderno para guitarra: Escuela Tárrega**. Vol. 1. New York: G. Schirmer, 1921.

\_\_\_\_\_. **Método moderno para guitarra:** Escuela Tárrega. Vol. 2. New York: G. Schirmer, 1921a.

\_\_\_\_\_. **Método moderno para guitarra:** Escuela Tárrega. Vol. 3. New York: G. Schirmer, 1921b.

SANZ, Gaspar. **Instrucción de Música sobre la Guitarra Española.** Zaragoza: por los herederos de Diego Dormer, 1674.

SOR, Fernando. **Méthode pour la guitare.** Paris: L'auteur, 1830.

\_\_\_\_\_. **Método para guitarra.** Traducción de Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló. Fafe: Editora Laberinto, 2007.

STENSTADVOLD, Erik. **Guitar Methods, 1760-1860: An Annotated Bibliography.** [s.l.] Pendragon Press, 2010.

TULIAN, Huayma. **Abel Carlevaro y la Serie Didáctica para guitarra: una propuesta de clasificación y ordenamiento del Cuaderno N°4.** Diálogos Musicais na Pós-Graduação. Belo Horizonte: Minas de Som/ Escola de Música da UFMG, 2019.

TYLER, James; SPARKS, Paul. **The guitar and its music:** from the Renaissance to the Classical era. Oxford: Oxford University Press, 2007.

TURNBULL, Harvey. **Guitar from the Renaissance to the Present Day.** Londres: Batsford, 1974.

VALDERRÁBANO, Enríquez. **Silva de Sirenas.** Valladolid, 1547.

VISÉE, Robert de. **Livre de Guittare dédié au Roy.** Paris: L'auteur, Bonneüil, 1682.

WOLFF, Daniel. **A IMPORTÂNCIA DE ABEL CARLEVARO PARA O VIOLÃO.** Violão Intercâmbio, n.49, São Paulo, 2001. Versión en español tomada del libro 'Abel Carlevaro - Un Nuevo Mundo en la Guitarra', de Alfredo Escande (Montevideo: Aguilar, 2005). Disponible en [http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Carlevaro\\_V\\_I\\_Int\\_Port.htm](http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Carlevaro_V_I_Int_Port.htm)

## ANEXO

### lista de ejercicios básicos seleccionados

En la primera figura del anexo se presenta un ciclo entero del ejercicio 1 como lo plantea Carlevaro en el Cuaderno N°4 de la 'Serie Didáctica'; en las siguientes figuras se presenta apenas el inicio de cada ciclo de cada ejercicio.

### PRIMERA PARTE

#### Ligados simples ascendentes

Ej. 1 (de 1 a 2)

Ej. 2 (de 2 a 3)

Ej. 3 (de 3 a 4)

Ej. 4 (de 1 a 3)

Ej. 5 (de 2 a 4)

Ej. 6 (de 1 a 4)

#### Ligados simples descendentes

Ej. 12 (de 2 a 1)

Ej. 13 (de 3 a 2)

Ej. 14 (de 4 a 3)

Ej. 15 (de 3 a 1)

Ej. 16 (de 4 a 2)

Ej. 17 (de 4 a 1)



Ligados mixtos

Ligados dobles ascendentes con y sin ceja

Ej. 54

Ej. 55

Ej. 56

Ej. 57

Ejercicio 57bis<sup>34</sup> (todas las combinaciones posibles de ligados dobles ascendentes, incluyendo cuerdas al aire y ceja)

<sup>34</sup> Cuando aparece la palabra *bis* al lado del número del ejercicio significa que ese ejercicio no fue creado por Carlevaro sino por el autor de este trabajo.



Ej. 70

Ej. 71

Ej. 72

Ej. 73

Ej. 74

Ej. 75

Ej. 76

Ej. 77

Distensión y contracción con varios dedos (acordes):

Ej. 78

78bis

78bis

The exercise consists of two staves. The top staff shows a sequence of five chords in G major, each with a 2-3-4 fingering on the upper voice and a 1-4 fingering on the lower voice. The chords are: G4 (B2, D3, E4), A4 (C#3, E4, G4), B4 (D#3, F#4, A4), C#5 (E4, G4, A4), and D5 (F#4, A4, B4). The bottom staff, labeled 'Ej. 79', is in 3/4 time and features a melodic line with various ornaments and slurs, with fingering 1-4 indicated below the notes.

79bis

79bis

The exercise consists of two staves. The top staff shows a sequence of five chords in G major, each with a 2-3-4 fingering on the upper voice and a 1-4 fingering on the lower voice. The chords are: G4 (B2, D3, E4), A4 (C#3, E4, G4), B4 (D#3, F#4, A4), C#5 (E4, G4, A4), and D5 (F#4, A4, B4). The bottom staff, labeled 'Ej. 80', is in 3/4 time and features a melodic line with dynamics markings 'a' (accents) and 'mip' (mezzo-piano), with fingering 1-4 indicated below the notes.

80bis

80bis

The exercise consists of two staves. The top staff shows a sequence of five chords in G major, each with a 2-3-4 fingering on the upper voice and a 1-4 fingering on the lower voice. The chords are: G4 (B2, D3, E4), A4 (C#3, E4, G4), B4 (D#3, F#4, A4), C#5 (E4, G4, A4), and D5 (F#4, A4, B4). The bottom staff, labeled 'Ej. 81', is in 3/4 time and features a melodic line with dynamics markings 'a' (accents) and 'mip' (mezzo-piano), with fingering 1-4 indicated below the notes. A dashed line is present at the bottom of the staff.

81bis

Five chords in G major (one sharp) are shown on a treble clef staff. Each chord is a triad with fingerings: 1 (root), 2 (second), 3 (third), 4 (fourth), and 5 (fifth). The chords are: G2 (G-B-D), G3 (G-B-D-F#), G4 (G-B-D-F#-A), G5 (G-B-D-F#-A-B), and G6 (G-B-D-F#-A-B-C).

explanation in Book Nº 3).

rV

Ej. 82

Exercise 82 shows three chords in G major with fingerings and labels:
 

- Chord 1: G2 (G-B-D) with fingerings 1, 2, 3. Label: **Por distensión** / *By distention*
- Chord 2: G3 (G-B-D-F#) with fingerings 1, 2, 3, 4. Label: **Por contracción** / *By contraction*
- Chord 3: G4 (G-B-D-F#-A) with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. Label: **Normal** / *Normally*

82bis

Two chords in G major are shown on a treble clef staff. Both have fingerings 1, 2, 3, 4. The first is G2 (G-B-D) and the second is G3 (G-B-D-F#).

Ej. 83

Exercise 83 shows a sequence of chords in G major with fingerings 1, 2, 3, 4. The sequence is: G2 (G-B-D), G3 (G-B-D-F#), G4 (G-B-D-F#-A), G5 (G-B-D-F#-A-B), and G6 (G-B-D-F#-A-B-C).

83bis

Three chords in G major are shown on a treble clef staff. All have fingerings 1, 2, 3, 4. The chords are: G2 (G-B-D), G3 (G-B-D-F#), and G4 (G-B-D-F#-A).

Ejercicios con dedos fijos:

Ej. 87: Musical exercise in treble clef, 2/4 time. It features a sequence of notes with fingering (1, 2, 3, 4, 5, 6) and dynamics (i, m). The exercise concludes with a circled 1.

Ej. 88: Musical exercise in treble clef, 2/4 time. It includes a section where the first finger is omitted, indicated by "Se omite la" and "Leave out." The exercise ends with a circled 2.

Ej. 89: Musical exercise in treble clef, 2/4 time. It includes a section where the second finger is omitted, indicated by "Se omite la" and "Leave out." The exercise ends with a circled 2.

Ej. 90: Musical exercise in treble clef, 2/4 time. It includes a section where the third finger is omitted, indicated by "Se omite la" and "Leave out." The exercise ends with "etc." and a circled 1.

Traslado transversal de los dedos con utilización simultánea de dos dedos fijos

Ej. 95: Musical exercise in treble clef, 2/4 time. It shows simultaneous movement of the first and second fingers, with fingering (1, 2) and dynamics (i, m, p). The exercise ends with a circled 3.

Ej. 96: Musical exercise in treble clef, 2/4 time. It shows simultaneous movement of the second and third fingers, with fingering (2, 3) and dynamics (i, m, p). The exercise ends with "etc." and a circled 3.

Ej. 97: Musical exercise in treble clef, 2/4 time. It shows simultaneous movement of the third and fourth fingers, with fingering (3, 4) and dynamics (i, m, p). The exercise ends with "etc." and a circled 3.

Ej. 98

Ej. 99

Ej. 100

Utilización simultánea de tres dedos fijos

Ej. 101

Ej. 102

Ej. 103

Ej. 104



## Movimiento cruzado simultáneo

Ej. 105 

Ej. 106 

Ej. 107 

Ej. 108 

Ej. 109 

Ej. 110 

## Movimiento transversal de los dedos

Ej. 114 